Jamshed Nusserwanjee

જમશેદ નસરવાનજી મહેતા

આગમન : ૭મી જૅન્યુઆરી ૧૮૮૬ અવસાન : ૧લી ઑગસ્ટ ૧૯૫૨



અર્પણ

જ્ઞાની અને ગુણવાન દાની અને દયાવાન

સદ્ચારિત્રશાળી વિશ્વપ્રેમી આદર્શદર્શી અને કાર્યદક્ષ

કુળદીપક અને કોમસહાયક

નિઃસ્વાર્થી પરમાર્થી જનસેવક

"મેકર ઑફ મૉડર્ન કરાંચી"

'કર્મયોગી' અને 'નર અશો'

મ્હારા સ્વર્ગસ્થ વહાલા ભત્રીજા

જમશેદ નસરવાનજી મહેતા

ની

પ્રિય અને પવિત્ર યાદને

સ-માન સપ્રેમ સમર્પણ

આમુખ

ગુજરાતના અને ભારતના નવોત્થાનમાં પારસી કોમનો ફાળો હમેશાં નોંધપાત્ર રહ્યો છે. સાહસ, પ્રવાસ, ઉદ્યોગ અને વ્યાપારમાં, સુધારામાં અગ્ર પદે રહેનાર વીસમી સદીના પારસી વિરલાઓના નામો મશહૂર બન્યા છે. ગુજરાતમાં આવી વસ્યા ત્યારથી ગુજરાતી ભાષાને પોતાની માતૃભાષા ગણી ઘરમાં અને વ્યવહારમાં તેના ઉત્કર્ષ અને પ્રચાર માટે તેમણે જ અગ્રેસરતા સ્થાપી છે. પહેલું ગુજરાતી છાપખાનું કરનાર, પહેલાં ગુજરાતી પત્રો અને ગ્રંથો પ્રગટ કરનાર અને પહેલા જ્ઞાનકોશો તૈયાર કરનારા પારસી વિદ્વાનોએ ગુજરાત અને ગુજરાતની ભાષાને નવાયુગમાં આગેકદમ બઢાવવામાં જે ભગીરથ પ્રયત્નો કર્યા છે તે માટે સમસ્ત ગુજરાતના સન્માનના તેઓ અધિકારી છે.

સાધારણ રીતે પણ પારસી ગૃહસંસારમાં દીવાનખાનાની સજાવટમાં ચિત્રો, તસવીરો, સારી કલાવસ્તુઓ અને બેઠકનો શોખ જુગજૂનો છે. તેમનાં સ્ત્રી-બાળકો ને પુરુષોમાં જે આગવી સુજનતા, સભ્યતા અને સફાઈ તરી આવે છે તેની છાપ તેમના ઘરમાં વસાવેલાં ચિત્રો, તસવીરો અને પુસ્તકોમાં જણાશે. બાપદાદાઓની છબીઓ તેઓ બહુ જ આદરથી ઘરમાં રાખે છે. કુટુંબીઓની છબીઓના આલ્બમો સાચવે છે અને વારતહેવારોએ ઘર આગળ રંગોળી, સફાઈ, દીવા અને ફૂલછોડની શોભાઓ કરે છે. તેમની આવી જીવન રસિકતા કદાચ ઈરાનથી સાથે ઊતરી આવેલી હશે, પણ જ્યાં જોશો ત્યાં સંગીત, ચિત્રકળા કે બાગબાની અથવા પુસ્તકાલયોનાં નામ પડ્યાં ત્યાં પારસી ભાઈ ઉત્સાહ અને આનંદ બતાવ્યા વિના રહ્યા નથી.

આ ગ્રંથના લેખક શ્રી ફિરોજશાહભાઈ મહેતા એવી જન્મજાત સંસ્કારતમન્નાવાળા પારસી બંધુ છે. ખાનદાન પરંપરાવાળા પારસી કુટુંબમાં જન્મથી જ ઉચ્ચ સંસ્કારો અને શિક્ષણ મેળવી શ્રી ફિરોજશાહ મહેતાએ કળા અને સાહિત્યના સદ્‌ગ્રંથોના અવલોકન અને ઊંચી અભિરુચિ દ્વારા પોતાના આત્માને ઉન્નત બનાવી કળાની કૃતિઓમાંથી ઉત્તમ રસ અને આનંદ માણ્યો છે.

એમના રસિક અનુભવોથી સ્ફુરાયમાન બનેલું એમનું માનસ એમના આનંદોને નિજમાં સમાવી સંતુષ્ટ ન બનતાં અનેકોને સમભાગી કરવા ઊછળી પડ્યું અને તેમના એવા અપૂર્વ અને સનિષ્ઠાભર્યા ઉમળકામાંથી તેમની ઘરગથ્થુ પારસી ભાષાનો સહારો લઈ ગુજરાતી વાચકો આગળ એમનો આ રસથાળ રજૂ કર્યો છે.

અંગ્રેજોના આગમન વખતે ભારતમાં દિલ્હીની કલમની બોલબાલા હતી. જહાંગીરના સમયમાં અંગ્રેજો કેટલીક મિનીએચર તસવીરો લાવ્યા તે જોઈ દિલ્હીના ચિતારાઓએ પણ હાથીદાંતની નાની તખ્તીઓ ઉપર બેગમો, બાદશાહો અને સરદારોની છબીઓનો ઉદ્યમ શરૂ કરી દીધો હતો. પરંતુ તેમાં તેમણે ચહેરા પર દાગ બનાવતી છાયાઓનો પ્રયોગ અપનાવ્યો હતો, એમાં ચહેરાને વાસ્તવિકતા કરતાં વધારે સુંદર અને રસિક કરવામાં મુઘલ સમયની અતિપ્રશંસાનો પ્રભાવ દેખાતો. કંપનીના રાજ્યમાં કલકત્તા, પૂના વગેરે સ્થળે કેટલાક પ્રવાસી અંગ્રેજ ચિત્રકારો આવી ગયેલા અને તેની અસર પણ બજારુ ચિત્રકારો પર પડી હતી.

ઔરંગઝેબના સમયમાં મુઘલ ચિત્રકળા અસ્તપ્રાય બની, પણ તેમાંથી છૂટેલા કેટલાક ચિત્રકારો હિમાલયના પહાડી રાજ્યોમાં આશ્રય પામ્યા અને કેટલાક દક્ષિણ હૈદ્રાબાદમાં ગયા. રાજસ્થાનમાં જૂની પ્રાકૃત શૈલી અને મુઘલ શૈલીના મિશ્રણવાળી રાજસ્થાની કલમ પ્રસાર પામી હતી, પરંતુ રાજ્યોના વિગ્રહો, લડાઈઓ અને દુકાળ વગેરેથી હારીભાંગેલી પ્રજામાં કળા માટે શ્વાસ રહ્યો નહોતો. કોઈ રજવાડા કે અમીરાતોમાં તસવીરો

થતી કે સમૃદ્ધ થતો, પણ તેમા જાહેર પ્રજાને કઈ રસ નહોતો

પણ જ્યારે અંગ્રેજોએ ભારતનુ શાસન હાથમા લીધુ અને ભારતની પ્રજાને કેળવવા યુરોપીઅન ગુરુઓને કૉલેજોમા ગોઠવી દીધા ત્યારથી સાહિત્ય અને સંસ્કારમા ગ્રીસ રોમ અને ઇંગ્લૅન્ડની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓના નમૂનાનો આદર કરવામા આવતો રાજકુમાર કૉલેજોમા ભણતા રાજકુમારોમા રાણી સરકારનુ રાજ્ય સત્યયુગનો પ્રભાવ પાડતું તેમને યુરોપીઅન પ્રિન્સિપાલો યુરોપની રીતભાત, સંસ્કાર શીખી લેવા પ્રેરણા આપતા અને રાજગાદી પર આવતા પહેલા તેઓ ઇંગ્લંડનો એક પ્રવાસ કરી આવે એવો આગ્રહ કરતા વળી તેઓના સાથમા એકાદ અંગ્રેજ તહેનાતી હોય જ આ રીતે દેશી રાજાઓ અને સરદારોમા અંગ્રેજી સંસ્કૃતિ અને કળા વિશે અહોભાવ જાગૃત થયા અને તેઓ યુરોપમાથી પાછા આવે ત્યારે તેમના મકાનો, ખંડોની સજાવટો અને પોશાક તેમજ રીતભાતમા ત્યાનુ અનુકરણ કરી, પ્રજાને પણ તેવુ કરવામા જ સુધારો છે એમ સમજાવતા થયા રાજાઓ પાસે રાજ્યના ખજાના પર અધિકાર હતો એટલે જેમના પર યુરોપના શિલ્પ અને ચિત્રકળાનો પ્રભાવ પડ્યો તેમણે લાખો રૂપિયા ખર્ચી યુરોપથી થોકબંધ ચિત્રો તેમના મહેલોમા વસાવ્યા આ રીતે વડોદરાના શ્રીમંત સયાજીરાવ પાસે અને જામનગરના જામશ્રી રણજિતસિંહે, તેમજ હૈદ્રાબાદના નિઝામે યુરોપના ઓગણીસમી સદીના શ્રેષ્ઠ ચિત્રકારોના અને તેમના ચિત્રોના મોટા સંગ્રહો અને શિલ્પો પાછળ લખલૂટ દ્રવ્ય ખર્ચી ચિત્રાલયો ઊભા કર્યા એટલું જ નહિ પણ તેમની જેમ કેટલાક શ્રીમંતોએ પણ યુરોપના ચિત્રોને પોતાના ઘરોમા આદર આપ્યો, તેમા કલકત્તાનો માણિક મહેલનો સંગ્રહ પ્રખ્યાત થયો છે નાના રજવાડા અને ફર્સ્ટ ક્લાસના રાજ્યોએ પણ તસવીર ચિત્રો તેમજ તેમના પૂર્વજોના શિલ્પો યુરોપ અને ફ્રાંસના શિલ્પીઓ પાસે કરાવ્યા છે આથી આગળ વધી તેમણે તેમની કૉલેજોમા, ગેસ્ટહાઉસમા અને જ્યા જ્યા ચિત્ર મૂકવાની જરૂર લાગી ત્યા યુરોપના ઓલિયોગ્રાફ છાપના મોટા ચિત્રો ફ્રેમમા રાખ્યા યુરોપથી આવતા ચોપાનિયા અને પુસ્તકોમાના ચિત્રોએ પણ ભારતવાસીઓ ઉપર મોહિની પ્રસારી, લૅન્ડસ્કેપ (નિસર્ગ ચિત્રો) તથા પ્રાણીચિત્રોની આબેહૂબતા અને જીવનની ગતિમત્તા યુરોપના ચિત્રોમા જોઈને શિકાર શોખીન રાજવીઓએ થોકબંધ શિકારચિત્રો અને શિલ્પો પણ તેમના મહેલમા ગોઠવ્યા

આમ યુરોપી કળાનુ ઘેરું આકર્ષણ ભારતીય પ્રજા ઉપર થતા ભારતના રસિકો અને ચિત્રકારોએ તે કળાને જ આદર્શ માનીને તેમની રસિકતા અને કૃતિઓ વિકસાવવા માંડી પરતુ યુરોપની પાછળ સૈકડો વર્ષોની તેની પ્રજાપ્રિયતા અને કૌશલ્ય તપસ્યા હતી, તેનો લાભ ભારતમા મળવો દુર્લભ હતો યુરોપથી આવતા કોઈ ચિત્રકાર કે શિક્ષાગુરુ તેમની રીતે કળાની સૂઝ પ્રજાને આપતા ભારતમા કળા નામે કઈ કહેવા-સમજવા જેવુ છે કે નહીં તેનો કોઈ વિચાર કરતું નહોતું, એટલે સુધી કે સરકારના એક પ્રમુખ અધિકારી સર જ્યૉર્જ બર્ડવુડ કહી ગયા કે ભારતમા શિલ્પોદ્યોગો (ક્રાફ્ટસ) ઘણા ઘણા છે ઘણી કારીગીરી છે પરતુ લલિતકળા (Fine Art) નામે કશુ નથી

આટલું થવા પછી પણ તેઓ આપણા શિક્ષિત જનોને યુરોપની રીતે પણ કળાતત્ત્વમા રસ લેતા કરી શક્યા નહોતા મોટા કાઉન્સિલરો અમલદારો, દીવાનો કે પ્રોફેસરો પણ લલિતકળા નામે કોઈ સંસ્કારક્ષેત્ર છે એવુ સ્વીકારતા નહોતા યુરોપની કળાના ઇતિહાસ કે વિકાસક્રમની તેમને પડી નહોતી યુરોપના શ્રેષ્ઠ નમૂના અને તેનુ થતુ મૂલ્યાંકન તેઓની સમજ બહાર રહ્યુ હતુ

ભારતમા કોઈ મહાન સમારંભ કે પરિષદ થાય ત્યા કળાની ચર્ચા કે ઇશારો કરનારી વ્યક્તિઓ પણ નહોતી એમ કહી શકાય જે જે રાજ્યમા યુરોપની કળાનો સંગ્રહ હતો ત્યા પણ તે તે પ્રદેશમા આવતા યુરોપી મુલાકાતીઓને પોતાની સંસ્કારિતાની છાપ પાડવા પૂરતો રાજપુરુષો તેનો ઇશારો કરતા, પરતુ તેના નાગરિક જીવનમા કે લોકસમુદાયમા એ કળાની પિછાન કે કદર થવા પામી હોય એવો ઇતિહાસ બન્યો નથી વર્તમાન પત્રોએ પણ એ કાળમા કળા માટે કોઈ ચીવટ કે લાગણી બતાવી સારા ચિત્રો આપવાની પેરવી કરી જણાતી નથી કદાચ તે ભારતમા યુરોપથી ઘણા પાછળ રહેલા આપણા વૃત્તપત્રો અને છાપખાનાની

અશક્તિ પણ હજી કેળવણીકારોએ તો અક્ષરજ્ઞાન અને અક્ષરપ્રણીત સાહિત્યની બહાર માનવસંસ્કારનો વિસ્તાર છે એવા મતનુ પ્રતિપાદન કર્યું નથી

જીવનમા અને સાહિત્યમા કળાતત્ત્વને આદર આપવામા ભારતના થિયોસોફિકલ સંપ્રદાયે કંઈક ચીલો પાડચો છે એ પણ સ્વીકારવુ પડશે તેમના પ્રકાશનોમા એ સંપ્રદાયના યુરોપવાસી લેખકોએ સુંદર ચિત્રો સાથે દૃષ્ટાંતો અને સિદ્ધાંતોનો પ્રચાર કરવા આગ્રહ રાખ્યો હતો, તેમા ઈંગ્લંડના જોસેફ બીબીનુ 'બીમીઝ ઍન્યુઅલ' અને મદ્રાસનુ 'મૉર્નિંગ સ્ટાર' ગણી શકાય કલકત્તાથી નીકળતુ 'મૉડર્ન રિવ્યુ' તેના આરંભના વર્ષોના કાવ્યપ્રસંગો વાળા યુરોપી ચિત્રો તેમજ રાજા રવિવર્માના ચિત્રો મુખ્ય પાને છાપીને કલા પ્રતિ આદર સ્થાપતા હતા પાછળથી ટાગોર સંપ્રદાયના ચિત્રકારોએ અસરકારક ભારતીય લક્ષણોયુક્ત ચિત્રો કરવા માડચા ત્યારે યુરોપી ચિત્રો આપવાની પ્રથા બધ કરી હતી

યુરોપી ચિત્રો અને ચિત્રકારોએ સમગ્ર ભારત ઉપર માનવસદશતાનો પાસ લગાડયો હતો, તેમાથી રાજા રવિવર્માનો ઉદય થયો અને સૌ પ્રથમ તેણે યુરોપી કળાના તત્ત્વો પર યથાશક્તિ પ્રભુના મેટાી ચિત્રો કર્યા, તેથી માનવમાદશતાથી મુગ્ધ બનેલી પ્રજાએ તેમને એકદમ વધાવી લીધા પરતુ યુરોપના મહાન ચિત્રોમા પ્રગટ થયેલા શ્રેષ્ઠ ભાવનાત્મક તત્ત્વો અને પાત્રનિરૂપણની શકયતાઓ તેમા જોવા મળી નહોતી છતા ભારતનો દરેક તરુણ ચિત્રકાર રાજા રવિવર્માની છાપેલી છબીઓથી ચિત્રકામની શરૂઆત કરતો તેમાથી બગાળ ચિત્રસંપ્રદાયના પ્રણેતા શ્રી અવની ઠાકુર અને નદબાબુ પણ મુક્ત નહોતા, એવી એમના શિશુકાળની સ્મૃતિઓ છે

આ સ્થિતિમા યુરોપના શ્રેષ્ઠ ચિત્રોની વિવિધતા અને ગુણાઢચતાથી ભારતીય જનો દૂર રહ્યા ન હતા અને ભૂતકાળની ભારતીય ચિત્રકળા ગુફામા કે કોઈ પુરાણા ઘરોમા ધૂળમા ચપાયેલી પડી હતી તેનો ચિત્રરસ પામવાને પ્રજા પાસે કોઈ સાધન હતુ નહિ તેથી જ્યારે જ્યારે દેશનો કોઈ ચિત્રભક્ત તેની સાધના સામગ્રી માટે નજર કરતો ત્યારે એ સમયમા મળતા વિરલ ચિત્રસપુટો કે ઉપર જણાવેલા રાજવી સગ્રહો તરફ તે કદમ માડતો અને નિસર્ગચિત્ર, પ્રાણીચિત્ર, દૈનિક જીવનચિત્ર, વ્યક્તિચિત્ર, ઇતિહાસચિત્ર વગેરેના ભેદો અને ચિત્રકૌશલ્યની ખૂબીઓ જાણી પોતાનુ મન અને જીવન તૃપ્તિથી ભરી દેતો અવલોકનભરી દૃષ્ટિથી તેના મનોમય ससारमा ते જે સમૃદ્ધિ વસાવતો તેની વાત કહેવાને દેશની ભાષામા તેને શબ્દો કે શૈલી મળતા નહોતા, પણ અંગ્રેજીમા તેઓ જે લખતા તેથી દેશના વાચક પ્રભાવિત બનતા અને તેના પથમા જોડાતા

આ સમુત્થાનના માર્ગે કળાની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓનો સાર્થ વાર મેળવી શિષ્ટ કલાવિવેચકોનુ સ્થાન મેળવનાર આપણા દેશના બહુ જાણીતા નરો છે મુબાઈના પ્રખ્યાત ભારતીય કલાવિવેચક કાર્લ ખડાલાવાલાએ તો યુરોપમા જ પોતાની કેળવણી પૂરી કરી હતી, એમ છતા જ્યારે ભારતીય કળાનો તેમને સમાગમ થયો ત્યારે એ જ રસવૃત્તિએ તેમને તેના હાર્દમા પ્રવેશ કરવાનો અધિકાર આપ્યો અને ભારતીય કળાના એક ઉત્તમ આવિષ્કારક બનાવ્યા સ્વ બી એન ટ્રેઝરીવાલા વિષે પણ એવી જ કથા છે આ લેખકે પ્રથમ વાર તેમને જોયા ત્યારે તેમની પાસે યુરોપની કળાના મહા મૂલા ચિત્રસપુટો હતા તથા યુરોપના કોઈ પણ ચિત્રકારની તેમને જોરજ માહિતી હતી અને અંગ્રેજી ભાષા દ્વારા કળાની શ્રેષ્ઠતા અને સૂક્ષ્મતા સમજાવી શકતા તે પછી એવો તો પલટો તેમના જીવનમા આવ્યો કે તેમણે યુરોપના પુસ્તકોને વિદાય કરી ભારતીય ચિત્રકારોના ચિત્રો, મૂર્તિઓ અને સાહિત્યનો એક અમૂલો ખજાનો એકઠો કર્યો હતો

કલાની સમીપ જનાર આવા અનેક રસિક જનો અને મિત્રો હું જાણુ છુ કે મામૂલી કાપડછાપોના સગ્રહથી શરૂ કરી તેઓ કળાના ઉત્તમગ્રથો અને ચિત્ર સપુટોના અધ્યયન અને આ ધના કરતા થઈ ગયા શ્રી ફિરોજશાહ મહેતા પણ તેમાના એક છે જીવનના પ્રારભકાળથી જ એમને સારા યુરોપીય ચિત્રોની છાપેલી સુદર પ્રતો જોવા મળી એ તેમનુ સદ્ભાગ્ય હતુ એમના કુટુબી (ભત્રીજા) શ્રી જમશેદ મહેતા જેવા સંસ્કારપરાયણ સજ્જનમા એમણે કળા–સાહિત્ય અને જનસેવાની એક આદર્શ જીવનપ્રણાલી નિહાળી છે શ્રી ફિરોઝશાહે પોતે પણ આજન્મ એક ચિત્રરસિક તરીકે ચિત્રો અને ચિત્રગ્રંથો

અને જ્ઞાન મળે છે." વધુમાં એવું પણ જણાવ્યું છે કે "રેખાનાં આલેખનો આજના વિદ્યાર્થી માટે અનિવાર્ય સાધન અને જ્ઞાન દેનારી શક્તિ છે."

આવી વિચારસરણીને લીધે, જ્યારે ફિરોઝશાહ મહેતા કૃત આ 'ચિત્રરસિકા' નામે ચિત્રકળાની પ્રાથમિક માર્ગદર્શિકાની ચિકિત્સા કરવાનું બન્યું ત્યારે, તે વાંચી મને સ્વાભાવિક જ ઘણો આનંદ થયો કે સામાન્ય જનતાને અને શાળા તેમ જ કૉલેજના વિદ્યાર્થીવર્ગને રસપૂર્વક કંઈક માર્ગદર્શન આપી શકે એવું એક સરસ અને સરળ સાધન આપણે ત્યાં પુસ્તકરૂપે પહેલી વાર પ્રગટ થવા પામ્યું છે. એમાં રંગ, રેખા તથા તેજછાયાની વિસ્તૃત સમજ, ઘણાં ઉદાહરણો સહિત આપવા ઉપરાત, એના તેર પ્રકરણો અને ત્રણ રસપ્રદ પરિશિષ્ટોમાં ચિત્રકળાનું બની શકે એવું બધું પ્રાથમિક જ્ઞાન નિરૂપાયું છે. ચિત્રકળાની ચર્ચામાં નગ્ન શરીર વિષે ઘણાં દૃષ્ટિબિન્દુથી ચર્ચાઓ કરવામાં આવે છે તેનું નિરાકરણ શોધવાને આ પુસ્તકના લેખકે પ્રકરણ ૧ તથા પ્રકરણ ૯માં જે સમદર્શી અને સમતોલ વિવરણ આપ્યું છે તેથી વાચકોને તે વિષયમાં સુયોગ્ય સમજણ મળશે એવી આશા રાખી શકાય. આપણી સામાન્ય વાચક-જનતા અને આપણો યુવાન વિદ્યાર્થીવર્ગ 'ચિત્રરસિકા' આદિ અન્ય કલાગ્રંથો વાંચે અને તેનો અભ્યાસ કરવા માંડે, તો તેને તે નિઃશંક હિતકર થઈ પડે એમ છે. એથી એમની નિરીક્ષણ-શક્તિ અવશ્ય સજાગ થવા પામશે, એમની રસજ્ઞતા—'ઍસ્થેટિક સેન્સ'—વિવેકપૂર્ણ સૌન્દર્યભાવનાને ઉત્તેજન મળશે, મનને તે પ્રફુલ્લ અને હૃદયને આનન્દસભર કરશે અને આગળ જતાં એમના આત્માનો વિકાસ સાધ્ય કરશે. કલાપ્રિયતા અને કલાપ્રાપ્તિની તેની આ સહજ ફલશ્રુતિ છે.

અમદાવાદ — રવિશંકર મ. રાવળ

તા. ૫-૧-'૬૨

સુપ્રસિદ્ધ ચિત્રકાર શ્રીમાન શ્યાવક્ષ ચાવડા(આર્ટિસ્ટ)નો અભિપ્રાય-પત્ર

કોઈ પણ ચિત્રને સાર અને સરસ ઠરાવની અટપટી બાબતોની, ચિત્રની આંતરિક રચનાની, અને તેના પાયા રૂપ સિદ્ધાંતોની સમજણ, સામાન્ય માણસ સમજે, એવો પ્રયત્ન આ રીતે ભારતમાં કદાચ પ્રથમ જ વાર થઇને રહ્યો છે એમ હું માનું છું.

આ ગ્રંથના લેખક પોતે પોતાના વિષયમાં સુપ્રવીણ છે અને તેમણે ભારે જહેમત ઉઠાવીને તેમાં ખૂબ છણાવટ કરી છે.

ચિત્રને જોવું અને ચિત્રને નીરખવું એ બેમાં મોટો ફેર છે, તો ચિત્રનું નિરીક્ષણ કેમ કરવુ અને તેનો રસાસ્વાદ કેમ પ્રાપ્ત કરવો, તેનો વિષય તેમણે ખૂબ વિસ્તારથી અને પરિપૂર્ણ રીતે ચર્ચ્યો છે અને તેમાં તેમણે તેને બધી બાજુથી આવરી લીધો છે.

સાધારણ જનતાને, ચિત્રપ્રિય પ્રેક્ષકોને, કળાના વિદ્યાર્થીઓને તેમજ કલાકારોને પણ આ પુસ્તક ઘણી રીતે મદદગાર થઈ પડશે.

શ્રી ફિરોઝશાહ મહેતાએ બુઝર્ગ વયે અને નાદુરસ્ત તબિયતે પણ આ કાર્ય સારી રીતે પાર પાડ્યુ છે અને એ રીતે આપણા દેશમાં કળા વિષે જે સજાગતા વધતી જાય છે તેમાં સુંદર ફાળો નોંધાવ્યો છે.

આવા ચિત્રકલાનાં પુસ્તકોની જરૂર ઘણા લાંબા સમયથી સાલતી હતી. લોકોની કલા પ્રત્યે રુચિ ઉત્પન્ન કરવામાં શ્રી ફિરોઝશાહ રુસ્તમજી મહેતાનું આ 'ચિત્રરસિકા' નામે પુસ્તક ઘણું જ ઉપયોગી બનશે.

તા. ૩૦–૩–૧૯૬૨ શ્યાવક્ષ ચાવડા.

પ્રસ્તાવના

તે વેળાએ મારી વય દશેક વર્ષની હશે. અત્યારે મને ૮૩મુ ચાલે છે. આજે જ્યારે હું આ પ્રસ્તાવના લખી રહ્યો છું ત્યારે મારી નજર સામે, અમારાં 'મહેતા કૉમ્પાઉન્ડ'ના મકાનના એક ખડની ભીંત ઉપર ટાંગેલું, મોટા કદનું અમુક એક રંગીન ચિત્ર તરવરતું મને દેખાય છે. એ ચિત્ર શું કહેવા માગે છે તે હું તે સમયે જાણતો નહોતો. પછીથી જ્યારે મારી મોટી બહેને મને એનો વિષય સમજાવ્યો ત્યારે ચિત્ર મને કાંઈક વિશેષ ગમવા લાગ્યું; અને હું તેને વારંવાર જોતો થઈ ગયો. ચિત્ર ઐતિહાસિક હતું: સ્કૉટલૅન્ડની સુપ્રસિદ્ધ અતિ સોહામણી પરતુ અત્યંત અભાગી મહારાણી 'મૅરી ક્વીન ઑવ સ્કૉટ્સ' (૧૫૪૨–૧૫૭૭), જેની કરુણ રસિક જીવન-કથાએ અનેકાનેક કવિઓને, લેખકોને, ઈતિહાસકારોને, નાટ્યકારોને, નામાંકિત ન્યાયાધીશોને અને કલારસિક ચિત્રકારોને પ્રેરણાનાં પિયૂષ પીવડાવ્યાં છે, તેને લગતું એ ચિત્ર હતું: રાણી મૅરીએ પોતાના નિષ્ઠુર અને નાલાયક પતિ લૉર્ડ ડાર્નલીને સ્થાને પોતાના મંત્રી અને સલાહકાર લેખે ડેવિડ રીઝિયોને રાખી લીધો. ઈર્ષ્યાથી ભડકતા ડાર્નલીને રાજ્યના સ્વાર્થી ખટપટી ઉમરાવોએ ઉશ્કેરી, હાલીરૂડના રાજમહેલમાં, ખુદ રાણી સમક્ષ રીઝિયોને મારાઓને હાથે મરાવી તેનુ ખૂન કરાવ્યું: ખૂની મારાઓ મોટા લાંબા ભાલાઓ લઈ રીઝિયોને મારવા તેની સામે ધસ્યા જાય છે, ગભરાએલી રાણી મારાઓને ત્યાંથી ચાલ્યા જવાને ફરમાવતી, નિર્દોષ અને નબળા રીઝિયોને પોતાના લાંબા મોટા ઝભ્ભાથી આવરી લઈ તેનુ રક્ષણ કરવા મથી રહી છે, એ તવારીખી દૃશ્ય પ્રસ્તુત રંગીન ચિત્રમાં આલેખાએલું હતું.

વર્ષોનાં વર્ષો લગી રોજેરોજ મેં એ રસપ્રદ ચિત્રને દીઠેલું, પણ માત્ર 'દીઠેલું' જ. 'નીરખેલુ' તો નહિ જ; કારણ તે વેળાએ એને જોઈ શકાય એવા નેત્રો મારી પાસે ન હતા. કોઈ વસ્તુનુ 'દર્શન' કરવુ અને તેનુ 'નિરીક્ષણ' (observation) કરવુ, એ બે વચ્ચે ધરતી અને આભ જેટલુ અતર છે. એકાદ વસ્તુને કેવળ જોવાથી જ તેનુ જ્ઞાન કે કળા સાપડતા નથી. સંબંધિત વિદ્યા અને કળા દ્વારા જ તેને આપણે બરાબર જોઈ જાણી સમજી શકીએ અને ત્યારે જ તેનો સાચો રસાસ્વાદ અને સુખાનંદ પ્રાપ્ત કરી શકીએ. ચિત્રોના સંબંધમા પણ આવુ જ સમજવુ 'ચિત્રરસિકા' રચી પ્રકટાવવાનો આશય કિંવા ઉદ્દેશ પણ એ જ છે.

ઉપલા પ્રસ્તાવ પછી, મારે ખાસ જણાવવાની યાને ચોખવટ કરવાની ભાગ્યે જ અગત્ય રહે છે કે આ પુસ્તક ચિત્રકળાથી જ્ઞાત એવા કલાકાર ચિત્રકારો માટે તેમ જ એ કળાના નિષ્ણાત ટીકાકારો માટે નથી જ. એ કેવળ સાધારણ સામાન્ય ચિત્રશોખી જનતા કાજે છે, કે જેઓ એમાથી ચિત્રોને જોવા ઉપરાન્ત સમજવા અર્થે ચિત્રકળા વિષયક કાંઈક જોઈતી-કરતી માહિતી મેળવી શકે.

પુસ્તકને પ્રકટાવવા કાજે, ઉપર જણાવેલા આશય કરતા પણ મારા હૈયાંની એક ઉગ્ર ઉત્તેજના (incentive) પણ સવિશેષ કારણભૂત છે: સારાએ પેટાખડમા અને તેની પણ બહાર સર્વત્ર સુપ્રસિદ્ધીને પામેલા કરાચીના કર્મયોગી સત શ્રી **જમશેદ નસરવાનજી મહેતાને** આ અદના કૃતિ અર્પણ કરવી એ ઉત્તેજના, બલ્કે મારા આખર થતા જીવનની બાકી રહેલી છેલ્લી મહાકાંક્ષા, જો હસ્તી ધરાવતી ન હોત તો કદી પણ આ ગ્રથ પ્રકટવા પામ્યો ન હોત. પુસ્તક-પ્રકાશન અગે મારા માર્ગ આડે અનેકવિધ વિઘ્ન

હોવા છતાં, મારે મન માત્ર ઉપગુરુ સમા સન્માનનીય એવા મારા પ્રિય ભત્રીજા જમનોદનું નામ આ ગ્રંથ સાથે જોડવાને હું આજે સમર્થ થયો છું તે સારુ હું પરમકૃપાળુ પરમેશ્વર પિતાના લાખોલાખ શુક્રાના કરું છું

ફરતી આ ધરતી ઉપર જ્યારે માનવજાતનું પહેલવહેલું આગમન થયું ત્યારે તે પ્રાગૈતિહાસિક યુગના વનવાસીઓના હાથપગ આદિ અંગપ્રત્યંગના હલનચલનમાંથી તેમજ હાવભાવમાંથી એમની જે પ્રવૃત્તિ સહજે પ્રગટવા પામી તે, પાછળથી વખત જતે, ક્રમે ક્રમે વિકસીત થઈ, તેણે જે કળાયુક્ત રૂપ ધારણ કર્યું તે, આ જગતની સૌથી પહેલી લલિત કળા 'નૃત્ય કળા' હતી

ત્યાર બાદ એ જ વનવાસી મનુષ્યોમાંથી જે એક બીજી પ્રવૃત્તિ ઉદ્ભવી તે એમના હસ્તે થતું એમના પહાડી ગુફાઓની ભીંત ઉપરનું અણઘડ ચિત્રણ હતું એ ચિત્રો એમની રોજિંદી જીવનચર્યાને અનુરૂપ હતા મુખ્યત્વે, એમના શિકારમાં આવતા જાનવરો, એ જાનવરોનો એમનાથી થતો શિકાર, એ વનવાસીઓમાં પરસ્પર થતા યુદ્ધ, એ એમના ચિત્રોના વિષયો હતા ચિત્રશૈલી સાવ પ્રારંભિક હતી અને સામગ્રીમાં ગેરુ, હરમજ આદિ ખનિજ રંગો, તથા કલમ તરીકે ખરબચડા પથ્થરોમાંથી બનાવી કાઢેલા ઓજારો હતા આ એમની પ્રવૃત્તિ કાળાન્તરે ખીલી વધી જેણે કળામય રૂપ પ્રાપ્ત કર્યું તે ચિત્રકળા ધાતુ કાષ્ઠ, આરસ, કાગળ અને કૅનવાસ ઉપર જ્યારે એ ચિત્રકળા વિશેષ વિશેષ ખીલતી ફૂલતી થઈ ત્યારે પૃથ્વી ઉપર જાણે સૌંદર્યનું સ્વર્ગ જ ઊતરતું થયું આરંભથી લઈને તે અત્યાર લગીના કંઈકંઈ નામાંકિત કલાકાર ચિત્રકારોએ એ કળા દ્વારા સારાય જનસમાજને સૌંદર્યની લહાણી એવી તો સરસ અને સભર કરી છે, અને આજે આબાલવૃદ્ધ સૌને ચિત્રો એટલા તો સવિશેષ પ્રિય અને આકર્ષક છે કે જેને લઈને આપણે જો ચિત્રકળાને 'કલાઓની મહારાણી'નું બિરુદ બક્ષીએ તો તે યોગ્ય અને ઉચિત જ સમજાશે

એ 'કલાઓની મહારાણી'ના સર્વ શૃંગાર-સૌંદર્યના મુખ્ય મુખ્ય સ્થાનોનો અને સાધનોનો પ્રાથમિક પરિચય સામાન્ય સાધારણ ચિત્રશોખી જનતાને મળી રહે એ જ હેતુને લક્ષીને આજે આ અલ્પ કૃતિને સુજ્ઞ વાચકોના કરકમળમાં ધરવામાં આવે છે લેખક જાતે ચિત્રકાર નથી એટલે પુસ્તકમાં અનેક ત્રુટીઓ યાને ઊણપો હશે એનો સ્વીકાર કરવો જ રહ્યો

આભાર

આ પુસ્તક અંગે, અમુક ઉદારદિલ વ્યક્તિઓનો હાર્દિક આભાર માન્યા વિના પ્રસ્તાવના પૂરી કરી શકાય એમ નથી

આ સંબંધમાં, જે સૌથી પહેલું શુભ નામ મને સાંભરે છે તે શ્રીમાન ચાપશી વિ. ઉદ્દેશીનું છે અત્યારે પ્રકટ થતું આ 'ચિત્રરસિકા' લગભગ ૩૦ સાલ પહેલા એઓશ્રીના સુપ્રસિધ્ધ માસિક 'નવચેતન' (ત્યારે તે કલકત્તાથી પ્રકટ થતું)માં પ્રતિ માસે પ્રકટ થતી લગભગ બે વર્ષ લગી લંબાઈને પૂર્ણ થવા પામેલી, અને વખણાયેલી હારમાળાનું નવરૂપ છે એનો યશ અમુક અંશે માનવંત ચાપશીભાઈને ફાળે પણ જાય છે, કારણ એ લેખમાળા, જે ચિત્રયુક્ત અને સ્વચ્છ સુશોભિત પ્રકારે છપાએલી, તે મને મળતી રહેલી એમની ઉત્તેજના અને સહાયતાને આભારી હતી તદુપરાંત, આ પુસ્તકમાં સમાવેલા કેટલાક ચિત્રોના બ્લૉક્સ પણ એમણે પૂરા પાડેલા હોઈ, એ એમની સહૃદયતા અને સહાયતા માટે હું એમનો સવિશેષ ઉપકૃત છું

ઉપર કહ્યું તેમ ૩૦ સાલ પુરાણી લેખમાળાને પુસ્તકાકારે યથાતથ તો કેમ જ પ્રકટ કરી શકાય? પા સદી પહેલાના કળા અંગેના મારા વિચારો અને અભ્યાસમાં સ્વભાવિક જ ફરક પડેલો હોઈ, તેને બધી

રીતે ફરીથી તપાસી સુધારવાની દેખીતી અગત્ય હતી. સુધારણાના માગ આ કામમાં મને કીમતી સહાયતા મળવા પામી છે તે માટે, કુશળ લેખક અને કલાવિવેચક જુવાન ભાઈશ્રી સુનીલ કોઠારીનો હું ખરે જ અહેસાનમંદ છું. પોતાની કૉલેજના અભ્યાસ અને પરીક્ષાના ભારે રોકાણ દરમિયાન એમણે સુભાવનાપૂર્વક જે શ્રમભર સહાયતા મને આપી છે તે સાર હું એમનો જેટલો આભાર માનું તેટલો ઓછો છે.

આ અદના ગ્રન્થ પ્રકાશમાં આવી શકે તેટલા સારુ તેના પ્રકાશક થવા ઉપરાંત, તે માટે સ્નેહની મહત્ત્વની નક્કર મદદ, મારા એક બોલે ઉદાર દિલે આપવા કાજે હું મુંબઈવાસી મારા મહેરબાન સ્નેહી ભાઈ રૂસ્તમ ધનજીશાહ સીધવાનો અતિ આભારી છું.

પુસ્તક-પ્રકાશન અર્થે આર્થિક સહાય આપતે ભલા ભાઈજી રૂસ્તમજીએ મને પોતાના ઉદાર ઉમદા સ્વભાવની સાક્ષી પૂરતું જે એક સૂચક સદબોધક સુવાક્ય કહી સંભળાવેલું, તે અત્રે રજૂ કરવાની લાલસાને હું રોકી શકું એમ નથી જ:- 'There is no limit to what a man can do so long as he dose not care to whom the credit goes.' આ કારણે મહેરબાન ભાઈશ્રી રૂસ્તમજીનો આ અદના લેખક આભારી જ નહીં બલ્કે ઋણી છે.

કળાને લગતા ગ્રન્થના આમુખકાર પણ કોઈ લાયક કળાકાર કિંવા કલાગુરુ જ હોઈ શકે. લેખકના સદ્‌ભાગ્યે આ કાર્ય સારુ તેને એવી એક ચિત્રકાર–કલાકાર વ્યક્તિ સાંપડી છે કે જેમનું નામ-કામ આખાયે ગુજરાતમાં જ નહીં, પરંતુ હિન્દમાં અને હિંદ બહાર પણ ચિત્રપ્રિય જનતામાં અને ચિત્રકાર-મંડળોમાં સુપ્રસિધ્ધ છે. 'ગુજરાતના કલાગુરુ' લેખાતા, ગુજરાતમાં કળાની જાગૃતિ લાવનારા, 'ગુજરાત કલાસંઘ' 'અને ભારત કળા મંડળ'ના સ્થાપક શ્રીમાન રવિશંકર મ. રાવળનો આ પુસ્તકનો આમુખ લખી આપવા કાજે, આ તકે એમનો હાર્દિક આભાર માનવાની રજા ચાહું છું.

ચિત્રકળાના અભ્યાસક્રમોના પુનર્નિર્માણ માટે મુંબાઈ સરકારે નીમેલી સમિતિમાં તેમજ ૧૯૫૧થી ૧૯૫૮ સુધી લલિતકળા અકાદમી (દિલ્હી)ના અંતરંગ સભ્ય તરીકે તેઓ હતા અને હાલ વડોદરા યુનિવર્સિટીની ફાઇન આર્ટ ફૅકલ્ટીના સભ્ય છે. કલાસેવા અર્થે ચીનાની શાંતિ પરિષદમાં, હિન્દની શાંતિ સમિતિના પ્રતિનિધિ લેખે તેઓ યુરોપની તથા રશિયાની કલાયાત્રા કરી આવ્યા છે. તદુપરાંત કલાના અને સાહિત્યના અદ્વિતીય સુપ્રસિધ્ધ માસિક 'કુમાર'ના સંસ્થાપક લેખે એમની લાંબા સમયની કલાસેવા સર્વેને સુવિદિત છે. આવી એક વિખ્યાત કલાકાર વ્યક્તિએ આ અદના ગ્રન્થનો આમુખ લખવા સારુ જે તસ્દી લીધી છે એ માટે હું એમનો અત્યંત આભારી છું.

આ ગ્રંથના અભિપ્રાય-પત્રકાર સુવિખ્યાત ચિત્રકલાકાર શ્રીમાન શાવક્ષ ડી. ચાવડા (આર્ટિસ્ટ)નો પણ આભાર સ્વીકાર મારાથી ભુલાય એમ નથી. જેમની કલાકૃતિઓ દેશપરદેશમાં સર્વત્ર પ્રશંસાપાત્ર થવા પામી છે તેવા એક આંતરદેશીય ખ્યાતિને વરેલા આર્ટિસ્ટ તરફથી મળેલા અભિપ્રાયને હું મારી ખુશનસીબી જ સમજું છું.

મુંબઈ, લંડન અને પારિસની જગવિખ્યાત મહાન કલાશાળાઓના નામાંકિત કલાધરોના આશ્રયે, ચિત્રકલા, ઉપરાંત સંગીત, નાટ્ય અને નૃત્યની પ્રેરણા તથા અભ્યાસસિદ્ધ જ્ઞાન પ્રાપ્ત કરવા જેવી સુયોગ્યતા આ પહેલાં શ્રી શાવક્ષ ચાવડાએ હસ્તગત કરી છે. તદ્‌ઉપરાન્ત નિજ દૃષ્ટિ (vision)ને અને શૈલી (style)ને સંપૂર્ણ કરવા કાજે કાશ્મીરથી લઇને તે કન્યાકુમારી (કૅપ કામોરિન) સુધી–પંજાબથી આસામ અને બરમા લગી, માત્ર હિન્દભરમાં જ નહિ, પરંતુ યુરોપ અને મલાયા તથા ઇન્ડોનેશિયાના પ્રદેશો એમણે ખેડ્યા છે. હિંદના નાનાં શહેરો, ગામો અને ગામડાંઓમાં જાતે ફરીફરી ત્યાંના રહેવાસીઓનાં દશ્યો, તેમના

વસ્ત્રપરિધાન, તેમનાં રાચરચીલાં, તેમનાં ગાનતાન અને રંગરાગ, તેમનાં રાસ, ગરબા અને નૃત્યને લગતા હાવભાવ, હલનચલન નાઝનઝાકતનાં અંગભંગનાં તેમ જ ત્યાંની રળિયામણી કુદરતનાં દસ્યોનાં ચિત્રો અને ખાસ કરી રેખાનિરૂપણો (Drawings)ને કળા ક્ષેત્રે પ્રકટાવી એમણે ચિત્રપ્રિય જનતાને આનંદમગ્ન અને આભારવશ કરી છે. થોડીક જ બુજબુજ રેખાઓને ચિત્રણ કાજે કામે લેની એમની લયબદ્ધ રસરેલવની રેખાવટની પ્રશંસા થાય તેટલી તે ઓછી જ લેખાય.

અત્યારે કલાકાર શ્રી શ્યાવક્ષ ચાવડાની કલાકૃતિઓ તથા જાહેર ઈમારતોની દીવાલોને દીપાવનાં એમનાં ભીંત ચિત્રો (murals) એમનાં રંગદર્શી તૈલચિત્રો (paintings) અને રેખા નિરૂપણો પૅરિસ (પારિ) ના unesco પ્રદર્શનમાં ત્યાંના Salon be Maina મંભદસ્થાનમાં—યુનાઈટેડ સ્ટેટ્સમાં અમેરિકન ફેડરેશન ઑવ આર્ટ'ના આશ્રયે બનેલાં પ્રવાસી હિન્દી કલાકારોની કૃતિઓનાં પ્રદર્શનમાં—એસન (જર્મની) નાં હિંદી કલાના પ્રદર્શનમાં, ખુદ હિન્દુસ્તાનમાં અનેક સ્થળે અને હિંદ બહાર જાપાન, જાકાર્તા, સિંગાપોર અને ઇન્ડોનેશિયામાં, લંડનના બર્લિંગ્ટન હાઉસના હિંદી કલાના પ્રદર્શનમાં, એમની ચિત્રાકૃતિઓ રજૂ થએલી સવિશેષ સુપ્રસિદ્ધીને પામેલી છે. આમ, સત્ય કહેતાં, કલાકાર શ્રી શ્યાવક્ષ ચાવડા અદ્યતન હિંદના શ્રેષ્ઠ અને અગ્રગણ્ય કલાકાર-ચિત્રકારોમાંના એક પ્રતિનિધિ રૂપ આર્ટિસ્ટ લેખે આ પહેલાં અંકિત થઇ ચૂક્યા છે.

આમ જેમનું સ્થાન કલાક્ષેત્રે ઊંચું અને આગેવાન છે, સુપ્રસિદ્ધ અને સન્માનનીય છે. તેમણે મારી આ અદના કૃતિ અંગે રસ દાખવી અભિપ્રાય લખી આપી જે તસ્દી લીધી છે તે સારુ હું એમનો અહેસાનમંદ છું.

અંતમાં, મારે એક વિશેષ આભાર માનવો રહ્યો તે 'કુમાર' માસિકના કલાસુજ્ઞ વિદ્વાન અને ઉત્સાહી કુશળ તંત્રી તથા સંચાલક સ્નેહી ભાઇશ્રી બચુભાઈ પી. રાવતનો છે. ગુજરાતી માહવારીઓમાં અનોખું અને અજોડ લેખાતું, સ્વચ્છ અને સુશોભનીય 'કુમાર'ની પ્રગતિ અને પ્રખ્યાતિ સર્વાંગે નહિ તો મોટે ભાગે એમને જ આભારી છે. આજના અત્યંત કપરા સમય મંઝેબ વચ્ચે, નિયમિત અને નમૂનેદાર રીતે કલા અને સાહિત્યનું એક માસિક અને તેનું મુદ્રણાલય ચલાવવું એ ઘણા જ થોડા વ્યવસ્થાપકોથી બની શકે. એમનાં અને 'કુમાર' પ્રિન્ટરીના કાર્યકરોના ઉદ્યોગ, અનુભવ, ખંત અને પરિશ્રમથી જ આ કલા-ગ્રંથ બની શકે એવા લાયક સ્વરૂપે પ્રકટવા પામ્યો છે, તે માટે એ કાર્યકરોનો અને મહેરબાન સ્નેહી શ્રી બચુભાઈનો હું ભાવપૂર્ણ હાર્દિક આભાર માનું છું.

છેવટ, પાછળ આપેલી ગ્રંથસૂચિમાં જે ઉપયોગી ગ્રંથોનાં અને તેમના સર્જક ગ્રંથકારોનાં નામો રજૂ કર્યા છે તેમનાં, તેમજ ખાસ કરીને પુસ્તકમાં સમાવેલા સર્વ ચિત્રોના સર્જક કલાકારોનાં નામો, અને જે ગૅલેરીઓમાં એ ચિત્રાકૃતિઓ બિરાજે છે તેનાં નામો ચિત્રની સાથોસાથ જે આપ્યાં છે, તે સર્વનો આ લેખક અંતઃકરણસહ માનપૂર્વક અતિવ આભાર માને છે.

અંતમાં, લગભગ સાઠ સાલ લગી ગુજરાતી સાહિત્યની યથાશક્તિ કાંઈક સેવા કરી શકવાનો લેખક સુલભ સંતોષ પ્રદર્શિત કરતે, ગુર્જરભાષી, કળાશોખી સાહિત્યવિલાસી મારા સુજ્ઞ વાચકોને આ મારી છેલ્લી ભેટ અને છેલ્લા સલામ! તે સાથે, જે ભલી ભાષાએ: મારી માતૃભાષા, જેણે મને આજન્મ સુજ્ઞતા અને સુરસિકતા આપી, જેણે મને સુવાણી અને સુલેખણીની સુકળા બક્ષી, જેણે મને સંતોષ અને સુખ અર્પ્યા, તે મને અતિ પ્યારી, મારી મીઠી માતા ગુજરાતીને મારા સહસ્ર પ્રણામ!

સો સો વાર મેં 'સમાપ્ત' લખ્યું તે પણ થયું સમાપ્ત.

૧૪, કાત્રક પારસી કૉલોની,
સદર, કરાચી-૩

ફિરોઝશાહ રૂસ્તમજી મહેતા

વિષયાનુક્રમ

પરિશિષ્ટ

ચિત્રાનુક્રમ

આર્ટપ્લેટોમાં

ચિત્રરસિકા

ચિત્રકળાની પ્રાથમિક માર્ગદર્શિકા

૧

ચિત્રો કેમ જોશો ?

આરંભ

ચિત્રો આલેખવાની કળા હોય, તો શું ચિત્રો જોવાની કળા ન હોય ? ખાવામાં કળા, પીવામાં કળા, બેસવામાં કળા, ચાલવામાં કળા, તો પછી ચિત્રકળા જેવી જગતની એક મહાન લલિત કળા (fine art)ના નિરીક્ષણમાં કળાને સ્થાન ન હોય એ કેમ બને ? ચિત્રકારો સૌન્દર્યમાંથી ચિત્રો ઊભાં કરે, તો પછી પ્રેક્ષકો ચિત્રોમાથી સૌન્દર્ય મેળવે એવી સ્વાભાવિક ક્રિયા, કળા વિના સારી રીતે પાર પડી શકે નહિ. કળા જ કળાને જોઈ શકે છે, એ સર્વ-સામાન્ય અચૂક નિયમ સૌંદર્યના પ્રકટાવનારને તેમ તેના પ્રેક્ષકને પણ એકસરખો લાગુ પડે છે. જેમ દરેક સૌન્દર્ય-સર્જનની તેમ પ્રત્યેક સૌન્દર્યપાન કરવાની પણ કળા હોય છે અને એની પાછળ તેની સમજ ઊભી હોય છે.

જો ચિત્રો સજીવન હોત

આ સમજના અભાવે ચિત્રો જોવા સંબંધે ખાનગીમાં કે જાહેરમાં ખરેખરાં સુદર અથવા ખરેખરા નિર્દોષ ચિત્રો પ્રત્યે આપણે એવો તો અન્યાય અને અવર્તાવ દાખવીએ છીએ, એવી તો બેદરકાર ઊડતી-છૂડતી બેઅદબ રીતભાત ચલાવીએ છીએ, સૌન્દર્યની અવગણના, સૌન્દર્યની નિન્દા, સૌન્દર્યનો ઉપહાસ અને અપમાન એવા તો કરી બેસીએ છીએ કે એ બાપડા ચિત્રો જો આપણી પેઠે જીવત અને ગતિવત હોત તો તેઓ જરૂર ઉશ્કેરાઈ જઈ પોતાના ચોકઠામાથી બહાર ઊછળી પડી આપણને બેચાર સભળાવી દેત, ઝટાક દેતીક ને એક લપડાક જ ચોડી કાઢત ! ભલભલા કલાભિજ્ઞોનાં રક્ત અને પ્રાણમાથી બનેલા બેનમૂન ચિત્રો પ્રત્યે આપણો કમ-સમજ વર્તાવ જોઈ, જો કોઇ કળાપ્રિય મનુષ્ય આમ પોકારી ઉઠે કે "લાયક માણસો નાલાયક ચિત્રો જુએ એ 'ભૂલ' નહિ તો 'પરીક્ષા' યે ગણાય, પણ નાલાયક માણસો લાયક ચિત્રો જુએ એ તો 'કમનસીબી' કિંવા 'પાપ' જ કહેવાય" તો એ તેની લગાર કડક માન્યતાને આપણે દોષિત ન લેખીએ.

આપણે સમજી શકીએ છીએ કે પ્રત્યેક ચિત્રપ્રેક્ષક કાંઈ જાતે કળાકાર કે કળાપ્રિય હોતો નથી—હોઈ શકે નહિ; પણ જેઓ પોતાને ખાસખાસ ચિત્રપ્રિય ગણાવે છે અને જેઓ દરેક મેળાએ ચિત્રપ્રદર્શનોમા પોતાની હાજરી નિયમિત પુરાવે છે તેઓ પાસેથી આપણે કાંઈક સારી આશા રાખીએ જ; કાંઈ નહિ તો થોડીક ચિત્ર-વિષયક આવશ્યક સમજદારીની આશા તો રાખીએ જ. આવશ્યક સમજદારીની વાત તો કોરે રહી, પણ પ્રેક્ષકોનો ચિત્રશોખ ઘણી વેળા એવો તો બેઢંગ તથા વાંધા-ભર્યો હોય છે કે તે જોઈ આપણો જીવ કોચવાઈ ઊઠે છે —કહો કે કરમાઈ જાય છે. એવા નજરે જોએલા તથા જાતે અનુભવેલા કેટલાક સચોટ દાખલા આ લખનાર પાસે પડેલા છે.

ચિત્રો અને પ્રેક્ષકો

દુનિયાના દરેક મોટા શહેરમા એક યા વધુ 'પિક્ચર-ગૅલેરી' હોય છે. અનેક સ્થળે જો 'પિક્ચર ગૅલેરી' નહિ તો ખાનગી 'ચિત્રભવનો' તો હસ્તી ધરાવે છે. જો તે પણ ન હોય તો કોઈ કોઈ નગરીઓમા પ્રસંગપ્રસંગે 'ચિત્ર-પ્રદર્શનો' યે ભરાય છે. અહીં પ્રેક્ષકો શું કરે છે ? મોટો ભાગ તો ચિત્રદર્શનના નામે સર્વે ચિત્રખંડોની ઝડપી પ્રદક્ષિણા કરી લઈ પાછો વળે છે : કહી શકાય કે 'ચિત્રો જોઈ આવ્યા !' કેટલાક તો એક દષ્ટિ 'ચિત્રસૂચિ'મા અને

બીજી ચિત્ર ઉપર ફેંકી - ન ફેંકી, ને નબરવાર ચકાવો પૂરો કરી લીધાનો સંતોષ માને છે. કેટલાક કોઈ વખાણાના સુંદર પ્રખ્યાત ચિત્ર સામે પાછા ને પાછા આવી ઊભા રહે છે, તેને જોયા કરે છે. તેમને ભાન થાય છે કે આ ચિત્રમાં કાંઈક અદ્ભુત છે, કાંઈક આકર્ષણ છે, કોઈક છૂપી અસર છે, પણ તે શાને લીધે છે તે તેઓ સમજી શકતા નથી; એટલે જે અસર થાય છે તેને કોઈ યોગ્ય શબ્દો વડે વ્યક્ત કરવાની ઇચ્છા થાય છે છતાં તેને પણ શી રીતે પાર પાડવી? તેમની સ્થિતિ અનેકવિધ ચિત્રોના મોટા સંગ્રહ વચ્ચે એક અપરિચિત દુનિયાના અજાણ્યા માનવીઓમાં ભૂલા પડેલા પરદેશી જેવી જ મોટે ભાગે થાય છે. તેઓ ચિત્રો જૂએ છે, પણ તે ભાગ્યે જ તેમને કાંઈ કહી આપે છે. કેટલાક તો એક ચિત્ર જોતાંજોતા પણું તેની પાસેનો ચિત્ર ઉપર દૃષ્ટિપાત કરી લેવાની અધીરાઈને વારી શકતા નથી. ઘણા તો ચિત્રની છેક એટલા પાસે અડીને ઊભા રહે છે કે તેઓ ચિત્રોને જુએ છે કે સૂંઘે છે તે જ ન સમજાય! અમુક ચિત્રો નજદીકથી, અમુક ચિત્રો વધતા ઓછા અ તરેથી, અમુક ચિત્રો બરાબર સામેથી, તો અમુક ચિત્રો જમણી કે ડાબી બાજુએ ખસી, વાંકી દિશાએથી જ જોવાય તેની પણ તેમને ભાગ્યે જ ખબર હોય છે.

પ્રેક્ષકોનો ઘણો મોટો ભાગ તો 'આંખને ગમ્યું એ ચિત્ર' એ સૂત્રથી ચિત્રો અવલોકે છે. 'સમજાયું તે જ ચિત્ર' એવો ખયાલ બહુ જ થોડા ધરાવે છે. આ અયોગ્ય પરિસ્થિતિમાં આપણે જો ધારીએ તો કાંઈક સુધારો લાવી શકીએ, ચિત્રોની દુનિયા વચ્ચે આપણે છેક જ ભૂલા ન પડી જઈએ, ચિત્રોને આપણે વધતાં-ઓછાં પિછાણી-વખાણી શકીએ, અર્થાત્ ચિત્રો ખરેખર જોઈ શકતા થઈએ તેટલા માટે તેને લગતી થોડીક પ્રાથમિક સમજ આપણે મેળવવી જ જોઈએ.

આ લખનાર જાતે ચિત્રકાર નથી કે ચિત્રકળાનો પરીક્ષક કે ટીકાકાર પણ નથી. ચિત્રો રસપૂર્વક જોઈ શકાય એવી થોડીક સામાન્ય સમજ ધરાવતા એક લેખક કે પ્રેક્ષક તરીકે, અન્ય ભાઈબંધ પ્રેક્ષકો સમક્ષ પોતાની એ સમજ મૂકવા તે પ્રયાસ કરે છે. જેઓ જાતે કળાકાર છે તેમને માટે આ પુસ્તક નથી. જાતે નાચતાં નથી આવડતું તેઓ પણ 'નૃત્યકળા' પર નિબંધ લખી શકે છે, પંડે વાર્તાકાર ન હોય તેઓ પણ 'વાર્તાકળા' કે 'વાર્તાશૈલી' પર કલમ ચલાવી શકે છે. એ જો 'ધૃષ્ટતા' કહી શકાતી હોય તો ભલે આ લેખકને તેવી ઉપમા મળે.

હેતુ રુચિ અને અનુભવ

કળાનો વાસ્તવિક હેતુ આપણી રસવૃત્તિને ઉત્તેજિત કરવાનો તથા સૌંદર્ય પ્રત્યે આપણને આકર્ષવાનો હોય છે—કહો કે સાદર્ય ભણી આપણને આગળ વધારવાનો હોય છે. અલબત્ત, આ હેતુ પાર પડવાનો આધાર પ્રેક્ષકોની જેવી અને જેટલી રુચિ, તેના ઉપર રહે છે. 'રુચિ' એટલે અંતરજ્ઞાન (intuition) અને પ્રયત્ન (effort) વડે મળેલા અનુભવના સંમિશ્રણનું નક્કર બંધાએલું સ્વરૂપ: અંતરજ્ઞાનને તો 'હરિની ભેટ' સમજો કે 'પૂર્વ જન્મોના સંસ્કાર' સમજો; પરંતુ અનુભવ તો અવલોકન અને નિરીક્ષણ વડે જ ધીરે ધીરે સાંપડી શકે. આ અવલોકન તથા નિરીક્ષણ માટે કેળવાએલી નજર, સતુલિત સમજ વડે કેવી રીતે આવી મળે છે તે આપણે હવે જોઈએ.

ચિત્ર અને વિષય

પ્રથમ તો એક ચિત્ર જોતાંવેત જ વધતા-ઓછા સંતોષ કે અસંતોષની તાત્કાલિક અસર પ્રેક્ષક અનુભવે છે. પહેલા તેને જે જિજ્ઞાસા થાય છે તે આ હોય છે, કે ચિત્ર કહેવા શું માગે છે? ચિત્રનો 'વિષય' (subject) શો છે?

'વિષય'નો પ્રશ્ન ચિત્રકળાના સબંધમાં અગત્યનો હોવા છતા કળાતત્ત્વ આગળ તે ગૌણ છે. બિલકુલ કરતા પણ બીજાં તત્ત્વો એમા પ્રધાન હોય છે, લેખાય છે. જેમ દરેક કળા વિષે તેમ ચિત્રકળા વિષે પણ તેની પ્રથમાવસ્થામાં અને ત્યાર પછી પણ લાંબા કાળ પર્યંત વિષયનું તત્ત્વ અમસ્થાને હોઈ તે સૌથી અગત્યનું અને મહત્ત્વનું મનાતું. તે સમયે વિષયના ગૌરવ ખાતર સૌન્દર્યનો આદર થતો, આજે સૌન્દર્યને ખાતર વિષય રજૂ થાય છે. પ્રાચીન અને અર્વાચીન મનોવૃત્તિમાં એટલો ફેર પડી ગયો છે તે કાળે ચિત્રો શીખવા માટે, ઉપદેશવા માટે, વાર્તાઓ કહેવા માટે અને પ્રસંગો યાદ રાખવા માટે ખાસ કરી ચીતરવામાં આવતા. ગમે તો કાળજૂનાં અજન્ટા કે બાઘના વિસ્મયકારી ચિત્રો જઈને જુઓ, ગમે તો પુરાતન રોમ, યુનાન અને મીસરનાં જર્જરિત ખંડિયેર નિહાળો, તમને એની પ્રતીતિ થશે.

તેઓ તો આમ જ કહે છે: 'A picture is no picture, unless it be pictorial.'

વિષયને યોગ્ય ચિત્રલક્ષણો આપનાર તત્ત્વો

હવે ત્યારે કોઈ પણ ચિત્રના વિષયને ચિત્રલક્ષણો આપનાર તત્ત્વો કયાં કયાં તે આપણે પ્રથમ જાણવું જોઈએ. એ તત્ત્વો તે રેખા (line), રંગ (colour) અને છાયા-પ્રકાશ (chiaroscuro) છે. એ ત્રણેની વ્યવસ્થિત તેમજ ચિત્રાત્મક રચના વડે જ ચિત્ર ચિત્રમય (pictorial) બની શકે છે. એ ઉપરાંત એક બીજું પણ અગત્યનું તત્ત્વ એમાં કામે લાગે છે. એ છે ચિતારાનું અંગત હસ્તકૌશલ્ય, એટલેકે પીંછી વડે રંગ પૂરવાની કુશળતા. ચિત્રકારોમાં આ કૌશલ્ય કેવળ રંગની રંગત (the interest of pure paint)ના નામે ઓળખાય છે.

આ રેખા, રંગ અને છાયાપ્રકાશ ઇત્યાદિનો વિચાર આપણે અનુક્રમે પાછળથી કરીશું, પણ અત્યારે તો હાથમાં ધરેલી વિષય (subject)ની બાબતને જ આપણે જોઈશું.

વિષયનો સ્વામી

વિષય પરત્વે પ્રેક્ષકે જે જોવાનું છે તે એ, કે અમુક ચિત્રમાં ચિત્રકાર વિષયનો સેવક બન્યો છે કે સ્વામી? વધુ નિરીક્ષણથી તેણે નક્કી કરવાનું છે કે ચિતારાએ વિષય તેની મહત્તાને ખાતર પસંદ કર્યો છે કે તેની ચિત્રમય શક્યતાઓ જોઈને ચૂંટયો છે? જો પ્રેક્ષકને એમ જણાય કે વિષય તદ્દન સાધારણ છે, છતાં યે તેનાં નેત્રો તેમાંથી પ્રકાશ (light)ની કોઈ સુંદર અસર ઝીલી શકે છે, રંગનો કોઈ ખુશનુમા સંવાદ (harmony) અનુભવી શકે છે, સંયોજન (composition)થી કોઈ ખાસ આનંદ પામી શકે છે, રેખા (line)નું કોઈ રસપ્રદ લાવણ્ય (grace) જોઈ શકે છે તો તેણે નક્કી માનવું કે અહીં ચિત્રકાર વિષયનો સ્વામી જ નીવડયો છે.

વિષયનો સેવક

પણ જો પ્રેક્ષકને એમ લાગે કે વિષય ઘણો મહત્ત્વનો છે, છૂપા વેશે નર્યું સાહિત્ય કે સાચો ઇતિહાસ જ છે, ને વિષય તેનું નૈતિક મૂલ્ય અવશ્ય ધરાવે છે; આમ છતાં પણ જો ચિત્ર તેની ઇંદ્રિયજન્ય કે આત્મિક મોહિની (sensuous or soul charm)થી મોટે ભાગે ખાલીખમ છે, અર્થાત્ જેને આપણે ચિત્રસૌંદર્યનું સત્ત્વ કહીએ તે સત્ત્વથી જ તે વિમુખ છે તો નક્કી સમજવું, કે અહીં ચિત્રકાર વિષયનો ચોખ્ખો દાસ બન્યો છે.

દૈનિક જીવનચિત્ર

ચિત્રકારોની ભાષામાં અમુક પ્રકારનાં ચિત્રોને genre pictures (ઝાંત્ર પિક્ચર્સ) 'નિત્યજીવનને લગતાં ચિત્રો' કહેવામાં આવે છે.

ઘરમાં નાનાં બાળુડાંઓ માનીતાં કૂતરાં ભેગાં નાચકૂદ કરી રહ્યાં હોય, શહેર યા ગામડાની બજારનો દેખાવ બતાવ્યો હોય, પનઘટ પર પનિહારીઓ કેડે અને માથે બેડાં ચડાવી પરસ્પર હાસ્યવિનોદ કરતી ચાલી આવતી હોય, એવાએવા રોજિંદા જીવનના વિષયો આ વર્ગમાં આવી જાય છે.

ચિત્ર-જગતના ઇતિહાસમાં ૧૭મા સૈકાનો યુગ ડચ કળાના યુગ (Dutch period) તરીકે જાણીતો થઈ ગયો છે. તે સમયનાં કેટલાંક સૌથી સારામાં સારા ચિત્રોના વિષયો દૈનિક જીવનના તદ્દન સાધારણ પ્રસંગો રજૂ કરતા. આજ પણ એ ખૂબ વખણાય છે. દૃષ્ટાંત તરીકે A. Van Ostade જેવા ચિત્રકારે આલેખેલી કોઈ ડચ ગામડાની ધર્મશાળા જ લઈએ. એમાં મોજથી શરાબ ઉડાવતા પડછંદ અને સાદાસીધા ખેડૂતો જ માત્ર દેખાડ્યા હોય તો કદાચ એ ખાસ ચિત્રમય ન ગણાય. છતાં એમાં ચિત્રણ અને રચના એટલી ઝીણી અને વિવિધ છે, ચિત્રપાટી (panel) સમૃદ્ધ તોયે સંયમિત રંગોથી એવી તો દીપે છે, તથા એનાં તેજ-છાયા (light and shade) પણ એવાં શાન્ત પ્રકારે સમાનતાપૂર્વક શોભી રહે છે કે આવો છેક જ શુષ્ક વિષય પણ ત્યાં એક 'સૌંદર્યની વસ્તુ' જ બની જવાનો સુયશ પ્રાપ્ત કરી લે છે. એથી ઊલટું, કેટલાંક ચિત્રો કેવળ 'વાર્તાની વસ્તુ' જેવાં જ હોય છે. એમાં કોઈ કિસ્મો લગાર આકર્ષક રીતે તથા સહૃદયતાથી સમાવી દીધેલો હોય છે; પણ એમાં એથી વિશેષ સૌન્દર્યના કે કળાના અંશ ભાગ્યે જ હોય છે.

વિષય એક શિક્ષક

આમ, સરખામણીના ધોરણે કળા પાસે વિષયનું મૂલ્ય ઓછું જ અંકાય છે, અને તે યોગ્ય જ છે. છતાં ચિત્રમાં વિષયની મહત્તા ઓછી તો નથી જ. જેવું વાર્તાકળામાં વસ્તુ (plot)નું સ્થાન તેવું ચિત્રકળામાં વિષય (subject)નું સ્થાન. વિષયથી ચિત્રમાં સાહિત્ય મૂર્તિમંત થાય છે. વિષયથી ચિત્ર જ્ઞાનપોથી જેવું થઈ પડે છે. તેના વડે જ જૂનાનવા યુગ નજર સમક્ષ આવી ઊભા રહે છે. તેનાથી જ પ્રાચીન-અર્વાચીન ઇતિહાસ, ધર્માખ્યાનો, દંતકથાઓ, લોકવાયકાઓ, પ્રેમશૌર્યની કથા-કહાણીઓ, જૂની-નવી પ્રથાઓ, રીતરિવાજો, આચાર-વિચાર, લબાજમ, સ્થાપત્ય, શુશોભન આદિનું તરેહવાર પ્રદર્શન એકસામટું જોઈ-જાણી શકાય છે.

વિષયવૃદ્ધિનો ઇતિહાસ

'જેવો યુગ તેવાં ચિત્રો' એ કહેવત બહુધા સત્ય છે. આપણે ત્યાં પણ અજંટાની બૌદ્ધ શૈલી, બાઘની શૈલી, ત્યાર પછી રાજપૂત શૈલી, મુઘલ શૈલી અને અર્વાચીન શૈલીનાં ચિત્રોના વિષય ભણી જોતાં તત્કાલીન સમાજનું દર્શન થાય છે. પશ્ચિમના દેશોની વાત કરીએ તો ત્યાં પણ યુગેયુગે વિષયાન્તર થયાં છે. ઇસ્વી સનની ચૌદમી સદીમાં 'જૂના અને નવા કરાર' (old and new testaments)માં વર્ણવેલા દૃશ્યો તથા ખ્રિસ્તી સંત-સાધુઓના કે 'મેડોના' (જિસસની માતા)ના વિષયો ચીતરવાની ધાર્મિક લેહ ચિત્રકારોને લાગી હતી. ત્યાર પછીના બે સૈકામાં રૂપકમય (allegorical) અને પુરાણ યુગના (mythological) વિષયો ઉપરાંત, કવિઓએ કથેલા પ્રસંગોના વિષયો તેમજ તે કાળનાં જાણીતા મહાન નરનારીઓની છબીઓ ચીતરવાની પ્રથા ચાલી. પછી સત્તરમી સદીમાં સૃષ્ટિસૌન્દર્યના વિષયોનુ, અને ઉપર કહેલ દૈનિક જીવન દેખાડી આપતા વિષયોનુ મહત્ત્વ થયું. અઢારમી સદીમા અંગ્રેજીમાં જેને પોર્ટ્રેચર (portrature) તસવીર-કળા એટલે કે જીવતાંજાગતાં માણસોની આકૃતિઓની તાદૃશ નકલ-ઘણું કરીને તેના ચહેરા (face)ની આબેહૂબ નકલ-કાગળ કે કેનવાસ પર બનાવવાની કળાએ જોર પકડ્યુ. તે સાથે ઐતિહાસિક વિષયો પણ તેમા ભેળાના અને આવી ઓગણીસમી સદી. ચિત્રોના સંબંધમા એ સદી સાચે જ સંતોષકારક અને સર્વને આવરી લેતી (all embracing) નીવડવા પામી. એણે પૃથ્વીના પટ ઉપર દેખાતી એક પણ વસ્તુ કે વાતને વિષય બનાવવામાં બાકી રહેવા દીધી નહિ. હવે વર્તમાન યુગ તો હદ જ કરી રહ્યો છે. એને તો કોઈ પણ યુગનો વિષય સુલભ અને સહેલ છે. 'જેવો દેશ તેવાં ચિત્રો'ની કહેવત મોટે ભાગે એણે ખોટી પાડી છે. આનું કારણ જનતની સામાન્ય રીતે થએલી વિશાળ માનસિક પ્રગતિ તથા દુનિયાનો દરેક દેશ અને પ્રજા એકબીજાની વધુ પાસે આવતાં જાય છે એ જ છે. એક દેશના વિષયો બીજા દેશમાં અજમાવાયા છે. વિષયોના વૈવિધ્યની હવે હદ જ નથી. પ્રત્યેક યુગ, દેશ, કાળ, પ્રજા, ઋતુ અને તે ઋતુની રાત્રિ અથવા દિવસના એકેકા કલાકનાં દર્શન દાખવતા વિષયો રજૂ કરવાનું ચિત્રકારો ભૂલ્યા નથી. આખી આલમની ગદ્ય કે પદ્યમાં કહેવાએલી કોઈ એવી કથા કે વાર્તા બાકી રહી નથી, જેને હોંસીલા ચિત્રકારોએ એક નહિ પણ સો સો વાર ચિત્રોમાં ન કથી હોય. હવે તો એમ જ થઈ ગયું છે કે 'Art is international and it knows neither country nor language' અર્થાત્ કળા સર્વદેશીય છે; એને કોઈ સ્થળના કે કોઈ ભાષાના ભેદ નથી. આમ ચિત્રોના વિષયો આજે દરેક યુગ દર્શાવતા સર્વકાલીન તેમજ સર્વદેશીય થયા છે ખરા, તો યે ચિત્રકારોનો એક આ પણ ધર્મ છે કે પોતાની કૃતિઓ વડે તેઓએ નવો યુગ સર્જાવવો. જેમ યુગ વાર્તાને લાવે અને વાર્તા વળતો યુગ બનાવે, તેમ ચિત્રો પણ તેવુ જ મહા કાર્ય કરવાને સર્જાએલાં છે. ઈ. ૧૯૨૧થી શરૂ થએલો 'ગાંધીયુગ' અને ૧૯૩૦ પછીનો 'ક્રાન્તિયુગ' આપણા ચિત્રકારોએ કેવા અને કેટલા અનુકૂળ વિષયોથી સર્જાવ્યો તે આપણે જાણતા નથી એટલું સખેદ કહેવુ પડે છે.

વિષય અને ચિત્રકાર

વિષયોનો આવો વિસ્તૃત ખજાનો પોતાની પાસે હોવા છતા વિષયની ચૂંટણી કાજે ચિત્રકારો પોતાની શક્તિ વિચારીને જ કામ કરે છે. બધા જ ચિત્રકારો બધા જ વિષયો પર પીંછી ન જ ચલાવી શકે. કોઇને સૃષ્ટિસૌન્દર્ય ચીતરવું ફાવે અને કોઇનો હસ્ત માત્ર માનવાકૃતિ (figure) જ સફળ રીતે દોરી શકે. 'ટર્નર' જેવો સુન્દર ચિત્રકાર માનવાકૃતિઓ ચીતરવાની ધૃષ્ટતા ભાગ્યે જ કરતો.

કેટલાંક જૂનાં ચિત્રો માટે કહેવાય છે કે તે બબ્બે કલાકારોએ સાથે મળીને જ બનાવેલાં. એક કુદરતનો કોઈ સુંદર દેખાવ આલેખે તો બીજો તેમાં માનવ પાત્રો દોરે. પણ કોઈ કોઈ ચિત્રકારો બધા વિષયમાં સફળ નીવડતા. રેમ્બ્રાં વિષે કહેવાય છે કે તે હજાર હાથનો રાક્ષસ હતો. રૂબેન્સને સર્વ વિષયો હસ્તામલકવત્ હતા. રાજદરબારી ઠાઠમાઠ, યુદ્ધની ધમાધમી, ધાર્મિક પ્રસંગોનું ગાંભીર્ય કે પછી છબી-ચિત્રો અને પૌરાણિક કહાણીઓને તે એકસરખી સરળતાથી સફળતાપૂર્વક ચીતરી શકતો.

વિષયોના વર્ગ

ચિત્રો માટેના વિષયોનું વર્ગીકરણ કરવું તદ્દન સહેલું નથી. ઘણી વાર એક જ વિષય એકથી વધુ વર્ગમાં દેખાતો હોય એમ પણ બને છે. છતાં સામાન્ય રીતે વિષયોના ત્રણ મુખ્ય વર્ગ કરી શકાય: ૧) ઐતિહાસિક ચિત્રો, ૨) નિસર્ગચિત્રો (landscapes) અને ૩) દૈનિક જીવનનાં (genre) ચિત્રો. ધાર્મિક, રૂપકમય અને પૌરાણિક ચિત્રો ઐતિહાસિક ચિત્રોના વર્ગમાં મૂકી શકાય.

ઐતિહાસિક ચિત્રોનો ઉદ્દેશ

અતિહાસિક ઘટના દાખવતી દરેક વસ્તુ મનુષ્યને પ્રિય હોય છે; કારણકે મનુષ્યની સ્મૃતિને તથા તેની ઊર્મિઓને તે જગાડે છે, તેના ઉપર અસર કરે છે. એ રીતે જોતાં ઐતિહાસિક વિષયવાળાં ચિત્રોનું મૂલ્ય ઓછું અંકાતું નથી. ઇતિહાસનાં અથવા જીવનચરિત્રનાં પૃષ્ઠોમાંથી એક પળભરનું દૃશ્ય કાગળ કે કૅનવાસ પર ઉપસ્થિત કરવું એ જાણે કોઇએ શબ્દોમાં લખેલી ઇતિહાસની વિશાળ કૃતિને કળાની ટૂંકાક્ષરી લિપિમાં ઉતારવા બરોબર જ છે. ઐતિહાસિક ચિત્રો બનાવવાનો ઉદ્દેશ જૂનાનવા બનાવોને કૅનવાસ ઉપર નોંધવા પૂરતો જ હોતો નથી, પણ તે સાથે તેમને એવી ચિત્રમય ઢબમાં આલેખવાનો હોય છે કે જેથી જોનારની કલ્પના, બુદ્ધિ અને નેત્રો ઉપર તેની પ્રબળ અસર થાય.

બે પ્રકારનાં ઐતિહાસિક ચિત્રો

આ ઐતિહાસિક ચિત્રોના પણ વળી બે પ્રકાર હોય છે. એકમાં ચિત્રકાર ખરેખરા ઇતિહાસની એક ક્ષણ કે પ્રસંગ આલેખે છે; બીજામાં ઇતિહાસ ખાતર ઐતિહાસિક પ્રસંગ દોર્યો ન હોય, પણ તે સમયનું જીવન, રાજદરબાર, સ્થાપત્ય (architecture) વસ્ત્રપરિધાન (costumes) ઇત્યાદિ ચીતરવાની લાલસાને વશ થઇને જ માત્ર નામને ખાતર ઐતિહાસિક પ્રસંગ આલેખેલો હોય. દૃષ્ટાંત લેખે, કિંગ જોન મૅગ્નાચાર્ટા પર પોતાની સહી કરે છે એ પ્રસંગ ઐતિહાસિક ચિત્રનો વિષય બની શકે, પણ તેનો મૂળ ઉદ્દેશ ઐતિહાસિક નોંધ જાળવવાનો ન હોય; પરંતુ કેવળ રંગદાર રાજદ્વારી ઠાઠમાઠ જ દાખવવાનો હોય. આમ, ઐતિહાસિક ચિત્રો ઘણીવાર ઝમકદાર રંગો ને દમામદાર રાજસવારી રજૂ કરવાનું સબળ સાધન બની રહે છે.

કેટલાંક પ્રખ્યાત ઐતિહાસિક ચિત્રો

કેટલાંક વિખ્યાતિ પામેલાં ઐતિહાસિક ચિત્રોનાં નામનો ઉલ્લેખ અહીં અનુચિત નહિ ગણાય.

વેરોનીઝનું 'Family of Darius at the feet of Alexander', વેલાસ્કવેઝનું 'The surrender of Breda', ટર્નરનું 'Peace of Munster', કોપલીનું 'Death of Chatham'. મેક્કાર્ટનું 'Entry of Charles V into Antwerp' અને 'The Diamond Jubilee Procession' ઇત્યાદિ ઘણાં જાણીતાં ચિત્રો છે. એ ઉપરાંત જ્યોર્જ બાઉટન R. A. નું 'The Landing of the Pilgrim Fathers', જૉન ચાર્લ્ટનનુ 'Balaclava', સર વિલિયમ ક્વિલર R. A. નુ 'Napolion on Board the Bellerophon' એ ચિત્રો ખચિત જોવાલાયક છે. ઈ. ૧૬૨૦ના ડિસેમ્બરની એકવીસમી તારીખે 'પિલ્ગ્રિમ ફાધર્સ'ના નામે ઓળખાએલા કેટલાક ઇંગ્લાંડવાસીઓએ અમેરિકાની ધરતી પર સૌથી પહેલવહેલો પગ મેલ્યો તેનુ એમાં આકર્ષક દર્શન થાય છે. એમાં ગંભીર ઘેરા રંગોની સમતોલ મિલાવટથી બનેલી શોભા ખાસ લક્ષ ખેંચે છે. ચિત્ર 'Balaclava', 'Charge of the Light Brigade' વાળી અતિ પ્રખ્યાત કાવ્યકૃતિનું આપણને સ્મરણ કરાવે છે. અશ્વ-સૌંદર્ય એ શું ચીજ છે એનો ખયાલ આ ચિત્ર સચોટપણે આપે છે. જૉન ચાર્લ્ટન પ્રાણીઓનાં ચિત્રો દોરવામાં પહેલી પંક્તિનો લેખાય છે. એને 'સર્વ કોઈ 'Painter of Horses'ની ઉપમાથી સંબોધતા. 'Balaclava'નુ ચિત્ર એણે ઐતિહાસિક નોંધ રજૂ કરવા સારુ નહિ, પણ પોતાની અશ્વાલેખનની કુશળતા

દાખવવા સારુ જ પસંદ કરેલું. ખૂની, ખોંખારા મારતા, દોડતા અને ઊડતા, ઊછળતા અને આગળ ધપતા, તથા વાંકા વળી પાછા વળતા ઘોડાઓની તેમજ શૂરા ઘોડેસ્વાર સૈનિકોની શત્રુઓની તોપ સામે આક્રમણ કરતી વેળાની અંગસ્થિતિ (pose) ને કાર્યવેગ (action) આ ચિત્રમાં દરેક રીતે એટલા તો ચોક્કસ છે કે તેના જેટલાં વખાણ કરીએ એટલા ઓછા. બીજું ચિત્ર નેપોલિયન બોનાપાર્ટની સેન્ટ હેલિનાના ટાપુ ભણી પ્રયાણ કરતી કમનસીબીનું કરુણ દૃશ્ય રજૂ કરે છે 'બેલેરેફોન'ના મુખ્ય તૂતક પરથી નેપોલિયન ફ્રાન્સના પાછળ હઠતા કિનારા તરફ તાકી રહ્યો છે, પાછળ બ્રિટિશ નૌકાધ્યક્ષો તેને જોતા ઊભા છે ચિત્ર છે તો તદ્દન સાદું, પણ એમાં પ્રત્યેકની મુખમુદ્રા (facial expression) ખાસ જોવાલાયક છે આ વાણે ચિત્રોમાં વિષય કરતા કળા દેખીતી વધી જાય છે

ધાર્મિક ચિત્રો

ધાર્મિક ચિત્રોને પણ ઐતિહાસિક ચિત્રો તરીકે જ ગણવામાં આવે છે પાશ્ચાત્ય ધાર્મિક ચિત્રો મોટે ભાગે સત્તરમા સૈકા પૂર્વેનાં જણાય છે જેને અંગ્રેજીમાં 'Church' કહે છે તે ધર્મસંસ્થા સાથે જોડાઇને જ ચિત્રકળા ત્યારે રહેલી દેવાલયો અને મઠો તરફથી ચિત્રો આલેખવા ચિત્રકારોને ખાસ રોકવામાં આવતા તેઓનું કાર્ય પવિત્ર ગણાતા વિષયો જ ચીતરવાનું હતું બહુધા દેવતાઓ, સંત-સાધુઓ, ધર્મ માટે પ્રાણાર્પણ કરનારા ધર્મવીરો વગેરેના ચિત્રો દોરાતા, તથા 'મેડોના અને બાળક', 'સ્વર્ગ અને નર્ક' ઇત્યાદિ વિષયો દેખાડતો તે યુગ હતો પ્રણ એમાં યે ધાર્મિક વિષયોના નામ હેઠળ જુદાજુદા ખ્રિસ્તી ધર્મસંપ્રદાયના દેવાલયો અને મઠના ચિત્રો, ધાર્મિક સભાઓ તથા સાધુસંતો અને ધર્મગુરુઓના વિધવિધ ઢબ તથા રંગના ઝબ્બાઓ વગેરે પોષાક રજૂ કરવાની ધારણા ચોખ્ખી દેખાઈ આવતી

આવા એકદેશીય ધાર્મિક ચિત્રોમાં વૈવિધ્ય લાવવા માટે પાછળથી ઇંગ્લિશ કળાકારોએ લગાર ફેરફાર કર્યો દેવતાઓને અને સંત પુરુષોને દેવળોના વતુક કે ધર્માસનની આસપાસ ઊભેલા દેખાડવાને બદલે તેઓએ તેમને સુંદર વૃક્ષો તથા કુદરતના આકર્ષક રમ્ય સ્થળો વચ્ચે જાણે ઉજાણીએ આવ્યા હોય તેમ આલેખવા માંડ્યા વિશેષ વૈવિધ્ય લાવવા સારુ તેમણે આગળ વધીને બાઇબલમાં જણાવેલી 'માનવ ઉદ્દભવ, અને પતન'નો ધર્મિક વિષય ઉપાડ્યો, અને એ રીતે પ્રાચીન ચિત્રકારોને પહેલી જ વાર ચિત્રકળામાં નગ્ન માનવદેહ આલેખવાની તે સમયે ક્વચિત્ મળતી તક સાંપડી એ સાથે ધર્મને નામે જણાએલા ચમત્કારો અને ધર્મના ગુપ્ત રહસ્યો (mysteries)વાળા વિષયોએ પણ જોર પકડ્યું

રૂપકમય ચિત્રો

ચિત્રકળાના ઇતિહાસમાં રૂપકમય (allegorical) ચિત્રો માટેનું વલણ પણ અસલથી જ જોવામાં આવે છે એમ્બ્રોગિના નામક ચિતારાએ Siena શહેરના પ્રજાગૃહ (town hall)ની ભીંતો ઉપર તે સમયના રાજ્યઅમલના દૃશ્યો ચીતર્યા છે તેમાં તેણે 'ન્યાય', 'સુલેહ', 'શાન્તિ' ઇત્યાદિ સદ્દગુણોને નારી સ્વરૂપે ચીતરી તેમાં સજીવારોપણ (personification) કરેલું છે પાડુઆના દેવળમાં ગોઠવી રહેલા ગિયોટો નામે ચિત્રકારે કરેલા ચિત્રો 'આશા અને નિરાશા' (Hope and Despair) 'ન્યાય અન્યાય' (Justice and Injustice) 'શ્રદ્ધા અશ્રદ્ધા' એ દેખીતા રૂપકમય જ છે આધુનિક કાળ તરફ આવતા પ્રખ્યાત ચિત્રકાર Wattsના ચિત્રો 'પ્રેમ અને જીવન' (Love and Life), 'આશા' (Hope) 'લોભ' વગેરેના ખરેખર સુંદર ચિત્રો અતિ સાદાઇથી પણ જુસ્સાથી આલેખાએલાં છે ત્યાં કલાકારની પાછળ ઉપદેશક ઊભેલો અછતો રહી શક્યો નથી

ત્રણ પ્રખ્યાત ધાર્મિક ચિત્રો

હવે થોડાંક જાણીતા ધાર્મિક ચિત્રો વિષે આપણે ઉલ્લેખ કરીએ

'The Expulsion from Eden' એ બાઇબલની વિશ્વવિખ્યાત કથા છે એ ચિત્રમાં ચાર નારી ફિરસ્તાઓ (દેવીઓ)ની હાજરી સમક્ષ ઇવ અને આદમ ઇડનના બાગમાંથી વિદાય લે છે તેનું આલેખન છે નારી દેવદૂતોના વસ્ત્રપરિધાનની પાટલીઓ (folds) અને તેની રંગાવટ ચિત્રકારે ત્યાં બહુ ખૂબીથી દર્શાવી છે, પણ એમાં આદમ અને ઈવના નૈસર્ગિક દેહસૌંદર્યનું પ્રાધાન્ય છે નગ્નાકૃતિ ચિત્રકળા અહીં પવિત્રતાથી અને સચોટતાથી શોભે છે દેહની વિધવિધ બાહ્ય

રેખા તેમજ વક્ર રેખા અને ત્વચાનો વર્ણ (tint of the skin) પણ તદ્દન વાસ્તવિક છે. અહીં ધાર્મિક–ઐતિહાસિક વિષયને નામે 'સુશોભન' (decoration)ની ધારણા ચિત્રમાં આગળપડતી જણાઈ આવે છે. ચિત્રનો મુખ્ય ઉદ્દેશ એ જ લાગે છે. વળી, એ ચિત્ર રૂપકમય પણ છે, કારણ ચિત્રની ડાબી બાજુએ ધતૂરાનાં પુષ્પ દર્શાવ્યાં છે તે આદમ અને ઇવનું અત્યાર સુધી પસાર થએલું 'મૃત્યુની નિદ્રા' જેવું જીવન સૂચવે છે; અને જમણે પડખે જે કાંટાવાળા છોડ છે તે માનવજાતનું પાછળથી દુઃખની જ્વાળા અને જંજાળ ભણી થતું પ્રયાણ સૂચવે છે.

બીજું ચિત્ર *'Ruth and Naomi'* પણ બાઇબલની જ એક રસિક કથા છે: રૂથ અને નાઓમી નામે યુવક અને યુવતી પાસેપાસેનાં પોતાનાં ખેતરો સંભાળતાં. બહારથી પરસ્પર લડતાં, જ્યાં અંતરથી એકબીજા પ્રત્યે આકર્ષાતાં. અને એક પળે પ્રેમવશ બની એકબીજાંને ભેટી પડે છે તેનું આ ઊર્મિશીલ ચિત્ર છે. આસપાસનું દૃશ્ય, વ્યક્તિઓનો પહેરવેશ ઇત્યાદિ બધું એમાં સાદું તો યે સુઘડ કળા દર્શાવતું નજરે પડે છે. ખાસ કરી પ્રેમી યુગલના મુખ ઉપર ઊભરાતો ભાવ ચિત્રનું સૌથી મોટું આકર્ષણ છે.

and Cupid', 'The Bath of Psyche' અને 'Diana' ઇત્યાદિ જગતનાં પ્રખ્યાત ચિત્રો લેખે સર્વત્ર જાણીતાં છે. ખાસ કરીને, સુવિખ્યાત સ્પેનિશ ચિત્રકાર Velasquez નું 'Venus and Cupid' (રતિ અને કામ), ટિશ્યાનું 'Bacchus and Aridne' અને લૉર્ડ લિટન P.R.A નું 'The Bath of Psyche' (સાઇકીનું સ્નાન) એની કળાવિષયક સરસતાને લીધે ઉત્તમ કૃતિઓ લેખે અમર ચિત્રસર્જનો ગણાય છે.

રૂપકમય ચિત્રોમાં 'Truth' (સત્ય), 'Love Locked out' અને *'Dante's Dream'* સૌન્દર્યના નમૂના જેવાં ખરેખર નોંધપાત્ર છે.

નિર્વસ્ત્ર માનવદેહ: ચિત્રકળાની એક શાખા

ઉપર જે ચિત્રોના નામનિર્દેશ કર્યા છે તેમાંથી અનેક પ્રખ્યાત ચિત્રો જેઓએ નિહાળ્યાં હશે તેમણે તેમાં 'દૈહિક સૌન્દર્ય'ને તેના કુદરતી સ્વરૂપમાં અતિ કુશળતાથી દર્શાવેલું જોયું જ હશે. આવાં ચિત્રો ધાર્મિક હોય, પૌરાણિક હોય, ઐતિહાસિક હોય, રૂપકમય હોય કે પછી ગૂઢવિષયક હોય, તે તે બધાં ચિત્રકળાની એક શાખા, જેને 'નગ્નાકૃતિ ચિત્રકળા' (art a la nude) કહેવામાં આવે છે તે વર્ગમાં આવી જાય છે.

દેહસૌન્દર્યદર્શક વિષયો

આપણે હાથ ધરેલા ચિત્રોના વિષય (Subjects)-ની બાબતને દેહસૌંદર્ય દાખવનારાં નગ્નાકૃતિ ચિત્રો સાથે કેવો ગાઢ અને કુદરતી સબંધ છે તે જોઇએ તે પહેલાં આ નગ્નાકૃતિ ચિત્રો વિષે થોડાક સામાન્ય વિચાર રજૂ કરવા આવશ્યક છે.

ખરું કહીએ તો આપણે ત્યાં નગ્નાકૃતિ ચિત્રોના વિષયમાં અસખ્ય લોકોના વિચાર જેવા જોઈએ એવા બરાબર ઘડાએલા નથી. એ વિષે અપકવ, અધૂરા, ઉપરછલ્લા, સમજદારી વિનાના અસમાન વિચારો અહીં-તહીં પ્રસરી રહેલા દેખાય છે.

સર્જનહારની સર્વે કૃતિઓમાં—પુરુષ લ્યો કે સ્ત્રી, યા બાળપણ, યૌવન કે પ્રૌઢાવસ્થા લ્યો, તો મનુષ્યની દેહાકૃતિ કરતાં બીજી કોઈ વિશેષ ઉત્કૃષ્ટ આકૃતિ—અન્ય કોઈ વિશેષ લલિત વર્ણ કે અન્ય કોઈ વિશેષ મોહક રચના બ્રહ્માંડભરમાં મળવા મુશ્કેલ છે. જો ચિત્રકારોને સમગ્ર વિશ્વની સર્વે કાયાઓ અને બધા દેહો આલેખવાની છૂટ કે પરવાનગી હોય તો પછી એકલો એક માનવ-દેહ, જેની સૂરત (image) ઈશ્વિરમય ગણાએલી છે તે દિવ્ય માનવ-દેહને તેના નૈસર્ગિક રૂપે રજૂ કરવામાં કળાના સ્વામીઓએ કશુ અજુગતુ કે ગુનાહિત કૃત્ય કર્યું છે એવુ વિધાન કેમ ગળે ઊતરે?

વાંક કોનો?

નિર્લજ્જતા અને બીભત્સતાને બાદ કર્યા પછી ચિત્રકળાની દરેક દિશા અને પ્રત્યેક શાખાના સપૂર્ણ અભ્યાસમાં ઊતરવાનો અને તે અભ્યાસને કળામા ઉતારવાનો ચિત્રકારોનો પગપૂર્વથી ચાલ્યો આવેલો પવિત્ર ધર્મ છે. એની સામે યદ્વાતદ્વા બોલવા માટે આપણી પાસે કોઈ પણ દલીલ કે સબળ કારણ નથી. જ્યા વસ્ત્રની આવશ્યકતા હોય ત્યા ચિત્રકારો માનવદેહને વસ્ત્રથી આચ્છાદિત કરે અને જ્યા વિષય (subject)ના કારણે વસ્ત્ર ઓછા કે મુદ્દલ ન ઘટે ત્યા મનુષ્યની કાયાને સભ્યતાથી દાખવે એવી સ્વાભાવિક અને સત્ય રજૂઆતનો અનાદર તો કોઈ ફાટાબાજ, કળાહીન કે મલિન મનનો મનુષ્ય જ કરી શકે. નગ્નાકૃતિ ચિત્રો વિષે વાંધો દર્શાવવા પહેલાં એક સમાન અને સુજ્ઞ બુદ્ધિના પ્રેક્ષકે આટલું જ જોવાનુ છે કે અમુક એવું ચિત્ર, અંગ્રેજીમાં જેને સૂચનાત્મક (suggestive) કહેવામાં આવે છે તેવા પ્રકારનું, એટલેકે મલિન સૂચન કરે એવું છે કે નહિ? જો તેની બુદ્ધિ દેખીતીરીતે તેનો ઉત્તર નકારમાં આપતી હોય તો પછી એ ચિત્ર જોતાં તેને કોઈ અવળી લાગણી થવા પામે તો તેમાં દોષ તેનો પોતાનો જ છે અને નહિ કે પેલા નિર્દોષ સુંદર ચિત્રનો. Clarence Lancing નામનો કળાપ્રિય વિદ્વાન વાજબી જ જણાવી ગયો છે કે 'There is nothing to give offence to clean-minded persons in the artistic use of the undraped human figure. The best minds are agreed upon this' વસ્ત્રરહિત કાયાના આલેખનના સ્વચ્છ અને કલાત્મક પ્રયોગોમા નિર્મળ માનસવાળાને કશુ ક્ષોભકારક લાગતુ નથી. ઉત્તમ, ધીર બુદ્ધિવાળા સર્વે જનનો આ વિષે એક જ મત છે.

ચિત્રકળા અને માનવ-શરીરશાસ્ત્ર

ચિત્રકળાની દુનિયામા આ સૂત્ર બહુ જાણીતુ છે, કે 'The subject of the Nude is indeed the very corner-stone of Art'. નરી માનવકાયા કળાના અભ્યાસમા પાયાની વસ્તુ છે. આ વિચારને આપણે ચિત્રકારો પેઠે બરાબર સમજી શકીએ નહિ, પણ સુજ્ઞ પ્રેક્ષકો આટલુ જાણે છે અને સમજે છે કે ચિત્રકળા માટે એક ચિત્રકારને માનવદેહ-રચનાનો ખાસ અભ્યાસ હોવો જ જોઇએ: કેવળ નગ્નાકૃતિ ચિત્રો દોરવા માટે જ નહિ, પણ સર્વ પ્રકારના ચિત્રો પાડવા સારુ આટલા માટે તો ચિત્રકારોને human anatomyનો એટલે કે માણસની શરીરરચનાનો ખાસ અભ્યાસ કરાવવામા આવે છે અને Human Anatomy for Painters' જેવા તેને લગતા ખાસ પાઠ્ય પુસ્તક પણ લખાયા છે તેમજ નવાનવા લખાતાં જાય છે. વસ્ત્રરહિત કે પછી વસ્ત્રસહિત ચિત્રો આલેખવા માટે ચિત્રકારોને નગ્ન માનવાકૃતિનો પાકો અને પૂરો ખયાલ હોવો જ જોઇએ.

ચિત્રકાર લૉર્ડ લિટન શું કહે છે?

જગવિખ્યાત ચિત્ર 'The Bath of Psyche'ના આલેખક, વિલાયતની રૉયલ ઍકેડેમીના એક વેળાના પ્રમુખ લૉર્ડ લિટન P. R. A જેવા કલાસ્વામી પોતે આ બાબતમા શુ કહે છે? સ્નાન લેવાની તૈયારી કરતી વેળાની સ્થિતિનુ સુંદરીનુ એ મોહક ચિત્ર જ્યારે લૉર્ડ લિટન પૂરુ કરવા પર આવ્યો ત્યારે તેણે પોતાના એક મિત્રને કહ્યુ કે 'There is my next picture Before any work was done *on the canvas, studies were made of* the figure, first in the nude, then with drapery. Every twist and fold of the drapery was treated in the same manner."

આ 'બાથ ઓફ સાઈકી'ની અસલ કૃતિ લંડનની 'ટેટ ગૅલેરી'મા વિરાજમાન છે અને તે વેળાએ એ રૂ ૧૫,૭૦૦)ની મોઘી કીંમતે ખરીદાઈ હતી.

એકદેશીય ચિત્ર-શોખની ભૂંડી ટેવ

નિર્દોષ પ્રકારનાં નગ્નાકૃતિ ચિત્રો સામેનો વાધો માણસોની રદ્ધિચુસ્તતા તથા આતર-મલિનતાને આ ભારી હોય, એના કરતા યે આવા ચિત્રો જોવાની તેમની ચોખ્ખે ચોખ્ખી અણઆવડત કિંવા અકુશળતા-ને જ તે વિશેષ આભારી છે

દરેક પ્રકારના ચિત્રો પેઠે નગ્નાકૃતિ ચિત્રોનો ઉદ્દેશ પણ 'સૌન્દર્યદર્શન' છે. પરતુ આવા ચિત્રો કેવળ સૌન્દર્ય-દર્શન જ કરાવતા નથી વાસ્તવિકપણે તેઓ પ્રેક્ષકો માટે જ્ઞાન તથા કળાની પોથી જેવા છે આ જ્ઞાન તથા કળાની સમજદારીના અભાવને કારણે જ બાપડા નિર્દોષ નગ્નાકૃતિ ચિત્રો નાહક નિંદાય છે, એમા કશો શક નથી. અણઘડ અને હલકી વૃત્તિના પ્રેક્ષકો નગ્નાકૃતિ ચિત્ર જોતી વેળાએ ઉપલકપણે આખ ફેરવે છે. પણ જો તેઓ સમજણપૂર્વક તે ચિત્રને જુએ તો તેમા ઘણો ફેર પડી જાય. હા, જેઓ કેવળ નગ્નતા જોવા માટે જ આવા ચિત્રો ભણી ખેંચાય છે તેઓનો એ એકદેશીય શોખ ખરે જ વાધાભર્યો છે એવો એકદેશીય ચિત્રશોખ ધરાવનારાઓ સદતર નાલાયક છે જેઓ સુંદરતામાં જોઈ જોઇને માત્ર નગ્નતા જ જુએ છે, તેઓ નગ્નતામાં સુંદરતા તે શી રીતે જોઈ શકવાના છે? ચિત્રકારો સમજીને સૌંદર્ય દાખવે છે, પણ જોનારાઓ એ સૌન્દર્યને સમજપૂર્વક ક્યા જુએ છે?

ચિત્રનિરીક્ષણનાં અનેક દૃષ્ટિબિંદુઓ

એકાદ નગ્નાકૃતિ ચિત્રમા કાઈ એક જ વસ્તુ જોઈને બેસી રહેવાનુ નથી. પ્રથમ તો એનો (૧) વિષય તપાસવાનો છે. કેવળ ચિત્ર નીચે આપેલુ નામ વાચી જવાથી વિષય સમજાઈ જાય છે શુ? ખરી મઝા તો વિષયની આખી માહિતી લેવામા સમાએલી છે. વિષય ઉપરાત અનેક વેળા (૨) ચિત્રનો ગુહ્યાર્થ સમજવાનો છે. એ પછી (૩) ચિત્રમા આવેલી વ્યક્તિઓની આકૃતિ વિષયને અનુસરતા કદની છે કે નહિ તે તપાસવાનુ રહે છે. ત્યાર પછી (૪) તે વ્યક્તિઓના ચહેરાના જુદા જુદા ઘાટ વિષય પ્રમાણેના છે કે નહિ તે સમજી લેવાનુ રહે છે પછી તપાસ માટે (૫) ચિત્રમા પાડેલી માનવ દેહની બાહ્ય રૂપરેખા (bodily outlines) જોવાની રહે છે. ત્યાર પછી શરીરના (૬) જુદાજુદા અવયવોની સપાટીઓ—ખાસ કરીને એક અવયવને બીજા અવયવથી તેમજ એક રગને બીજા રગથી જુદા પાડનારી રેખાઓ ઉત્કૃષ્ટ અને યથાસ્થિત છે કે નહિ તે તપાસવાની અગત્ય રહે છે. તે પછી આવે છે ચિત્રમા આલેખાએલી વ્યક્તિઓનુ (૭) અગસ્થિતિદર્શન (pose) સૂતેલી કે બેઠેલી, યા હાથ ઊંચા કરી આળસ ખાતી કે વાળ સરખા કરતી સુદરીઓ ઘાટઘુટ વિનાના માસના લોચાઓ જેવી દેખાય છે, કે વિષયાનુસાર રેખાવટ વડે સરખી સુડોળ અગસ્થિતિમા ગોઠવાએલી નજરે પડે છે તે પણ સમજપૂર્વક જોવુ ઘટે. પછી વિચારવાનો રહે છે (૮) ત્વચાનો રગ [tint of the skin]. ચિત્ર માંહેની નગ્નાકૃતિ ઠડા પ્રદેશની છે યા ગરમ પ્રદેશની ગામડિયણ છે કે સુધરેલી નગરનારી છે, શોકમગ્ન છે કે પ્રસન્નચિત્ત વગેરે જોઈ વિચારીને તેની ત્વચાને અનુકૂળ રગ આપી, ચીતરી છે કે નહિ તે પણ પ્રેક્ષકે જોવાનુ છે આ પછી (૯) પ્રકાશ અને છાયા (light and shadow)થી ઉપજતા સૌન્દર્યનુ નિરીક્ષણ કરવુ ઘટે સૂર્ય કે ચદ્રનો અથવા બત્તીનો જે

દિશાએથી પ્રકાશ આવતો હોય અને તેથી જે અન્ય દિશાઓ અધારી રહેતી હોય તે પ્રમાણેનાં અનુકૂળ તેજ-છાયા આપીને ચિત્રમાંની માનવકાયા યથાસ્થિત ચીતરવામાં આવી છે કે નહિ તેનો, તથા જુદીજુદી અંગસ્થિતિ દરમિયાન છાયા અને પ્રકાશ લાવવાની કળા વડે શરીર-આકૃતિ જોઇએ ત્યાં મોહક ઉઠાવ બનાવવી અને ઘટે ત્યાં સુંદર ઉપસાટ કે ખાડાઓ દર્શાવવી ખરેખર ચીતરી છે કે નહિ એનો વિચાર પણ સુજ્ઞ પ્રેક્ષકે નગ્નાકૃતિ ચિત્ર નિહાળતી વેળાએ કરવો જોઇએ. પછી (૧૦) Facial Expression (મુખભાવ) ચહેરા ઉપરના ભાવો વિષય અને વ્યક્તિ પ્રમાણે બરાબર આલેખાયા છે કે નહિ એની પરીક્ષા કરવાની છે. ચિત્રમાનો ચહેરો ગમે તેવો સુડોળ તથા દેખાવડો જણાય, પરંતુ વિષયાનુકૂળ હૃદયોર્મિની તે ચહેરા પર જો છાપ ન હોય તો પછી ચિત્રનો શો અર્થ? વળી, (૧૧) અમુક સૃષ્ટિસૌન્દર્ય વચ્ચે જે મોહક દેહાકૃતિ ખડી કરી છે તે સ્થળની સર્વે ભૂમિકાઓ: જેવી કે fore ground (ચિત્રની પ્રથમ ભૂમિકા), middle distance (મધ્ય ભૂમિકા) અને back ground (પાશ્ચાદ્‌ભૂમિકા) પરસ્પર યોગ્ય અંતરે ગોઠવાએલી એકબીજામાં બરોબર ભળે છે કે નહિ, અને વળી તે પ્રેક્ષકના નેત્રોને જરા પણ આઘાત આપ્યા વિના આખા દૃશ્યપટ પરથી સહજ અને સુખપૂર્વક પસાર કરાવી જાય છે કે નહિ તેની પણ પરીક્ષા કરવી ઘટે. છેવટે, ચિત્રકારે (૧૨) Details–ચિત્રની બધી મોટી કે નાની બારીકમા બારીક વિગત બતાવી છે કે નહિ તે પણ વિચારવાનુ છે. દૃષ્ટાંત લેખે, સુંદરીના શણગાર વખતે મેજ ઉપર આવશ્યક શણગારની વસ્તુઓ દેખાડી છે કે નહિ, અથવા તેનાં આછા વસ્ત્રની ઝીણામા ઝીણી કરચલી અને તેની અતિ કોમળ કાયાની બહુ નાજુક ત્વચામા દેખાતી નીલા રંગની નસ (blue veins) પણ ભારે સફાઈથી ચિત્રકાર દેખાડવાને ભૂલ્યો તો નથી, આવુંઆવુ વિગતવાર અવલોકન નગ્નાકૃતિ ચિત્રોના સંબંધમાં ખાસ કરીને આવશ્યક છે.

આ રીતે એક નગ્નાકૃતિ ચિત્રને જોવા માટે માત્ર એક જ દૃષ્ટિબિંદુની નહિ, પણ એક સાથે દસ-બાર કે તેથી વિશેષ દૃષ્ટિબિંદુઓની આવશ્યકતા રહે છે. આ બધી આવડત તથા સમજદારીના અભાવને કારણે અજાણ અને હલકી વૃત્તિનો પ્રેક્ષક આવાં ચિત્રો જોઈ મૂર્ખ બની જાય છે! પરિણામે, નિર્દોષતાના નમૂના જેવાં, સુંદરમા સુંદર માનવદેહનાં તેવાં જ સરસમાં સરસ ચિત્રો નાહક વગોવાય છે – અપમાનિત થાય છે, અને તેના કળાવંત કર્તાઓને પણ તેથી ભારે અન્યાય થાય છે.

આમ જ્યારે કોઈ લાયક નગ્નાકૃતિ ચિત્ર બુદ્ધિપૂર્વક સમગ્ર રીતે જોઇએ છીએ ત્યારે મન તેના અવલોકન અને મોજમાં રોકાઈ રહે છે, અને પ્રેક્ષક તેની કોઈપણ અવળી અસરનો ભોગ બની શકતો નથી. એ વેળા તેનું મન આનંદિત બની તેનું હૃદય પવિત્રપણે પ્રફુલ્લિત થઈ તેના આત્મા પર સારી જ અસર પડે છે.

કેટલાંક પ્રખ્યાત ચિત્રોની ખાસ શોભા

જો માણી શકીએ તો દરેક નગ્નાકૃતિ ચિત્રમાં કોઈ ને કોઈ અથવા વધુ ખૂબીઓનુ પ્રાધાન્ય અને તેનું સૌન્દર્ય પ્રત્યક્ષ થશે.

દૃષ્ટાંત લેખે, ઐતિહાસિક અને સાહિત્યવિષયક મોજ લેવા માટે એક સુંદરમા સુંદર પ્રખ્યાત ચિત્ર જાણીતા ચિત્રકાર P. H. Calderon R. A નું બનાવેલું 'Renunciation' (ત્યાગ) જોવું ઘટે.

જો વિષયના ગુપ્ત રહસ્યની મઝા મેળવવી હોય તો લજ્જાગર્ભ ગંગેનીને શોભાવતુ જુલ્સ એલીનુ 'Diana' (ચંદ્રદેવી)નુ પૌરાણિક ચિત્ર નીરખવુ.

જો મનુષ્યકાયાના પ્રત્યેક અવયવની સુડોળતાનુ યોગ્ય દર્શન કરવુ હોય તો પારીસના Jean Ingresનું La Source' (ઉત્પત્તિસ્થાન) નિહાળવુ જોઇએ. કોઈ દેવ-કન્યા પેઠે દીપતી નિર્દોષ મુખમુદ્રાવાળી, સૌન્દર્યના નમૂના જેવી સર્વાંગ શોભિત સુંદરી સમક્ષ પવિત્ર ભાવે મસ્તક નમાવવુ હોય તો પ્રેક્ષકે આ ચિત્ર જરૂર જોવું.

સાચુ કૃશાંગ (પાતળુ કદ) જોવુ હોય તો લિવર-પુલની વૉકર આર્ટ ગૅલેરીમાં Mauriceના ચિત્ર 'An Idyll' મા દેખાડેલી કૃશાંગીને જોવી, અથવા Jules ની સુંદર કૃતિ 'Truth'ને અવલોકવી.

તેથી બીજી દિશાએ કોઈ પડછંદ સ્ત્રીદેહનુ સૌન્દર્ય (amazonian beauty) જોવુ હોય તો Jules Briton નું 'A Gleaner' જોવા લાયક કહેવાશે.

જો શરીરની બાહ્ય રૂપરેખાનું શોભિત દર્શન કરવું હોય તો લૉર્ડ લિટનનુ 'Bath of Psyche' નમૂનારૂપ થઈ પડશે.

જો વક્રરેખાની તથા અંગસ્થિતિ (pose)ની સરસતા અવલોકવી હોય તો Albert Mooreની 'A Summer Night' કૃતિ નીરખવી જોઇએ

જો દૈહિક ત્વચાના રગ (tint of the skin)ની જુદી જુદી ભાતનો ખ્યાલ મેળવવો હોય તો લંડનની નૅશનલ ગૅલેરીને દીપાવતુ 'Venus and Cupid', ટેઇટ ગૅલેરીનુ 'Renunciation' અને 'Bath of Psyche'ની ભિન્નભિન્ન ગ્લાશમય, ફિક્કી અને ઘઉંવર્ણી દેહાકૃતિઓ તપાસની

ચિત્રકારોની ભાષામા જેને chiaroscuro અથવા તેજછાયાની કળા કહે છે તેનુ રસપાન કરવા 'Moonlight Melody'નું મોહક ચિત્ર અવશ્ય નિહાળવુ.

જો નગ્નાકૃતિઓવાળા ચિત્રની ત્રણે ભૂમિકાઓનુ દર્શન કરવુ હોય તો Titianનુ 'Bacchus and Ariadne' અતિ યોગ્ય થઈ પડશે.

જો ચહેરા ઉપરનુ સચોટ ભાવદર્શન ચાખવુ હોય તો 'Ruth and Naomi' અથવા 'Expulsion of Adam and Eve' ઠીક થઈ પડશે.

છેવટે, ચિત્રની ઝીણામા ઝીણી બાબતમાં ઊંડું ઊતરી વિગતવાર ખ્યાલ આપતું ચિત્ર જોવું હોય તો ફ્રૅન્ક ડર્કસનની 'Toilet' નામક કૃતિમા શણગાર સજતી અતિ કોમળ ત્વચાધારી સુંદરીનુ આલેખન જોવુ.

સાહિત્ય અને વિષય

મધ્યકાલીન યુગમા હંગેરીમા સેન્ટ એલિઝાબેથ નામે એક સાધ્વી સ્ત્રી થઈ ગઈ. 'ગુડ ફ્રાઇડે'ના પ્રસગે જ્યારે ઈસુ ખ્રિસ્તની યાદમાં દેવળોના યજ્ઞકુંડો પ્રજાના દર્શનાર્થે ખુલ્લા મુકાયા ત્યારે આ સેન્ટ એલિઝાબેથ એક દેવાલયમાં ગઈ અને ત્યા માસ્ટર કોનાર્ડ, પોપે નીમેલા કમિશનર ત્થા કેટલાક ફ્રાન્સિસ્કન પથવાળા બંધુઓ સમક્ષ, જેમ ઈસુ ખ્રિસ્તે સસારત્યાગ (renunciation) કર્યો હતો તેમ, તેણે યજ્ઞકુંડ ઉપર પોતાના બન્ને હસ્ત મેથી ત્યાગદીક્ષા લીધી. પોતાના માતાપિતા, બાળબચ્ચાં, સગાંસ્નેહી, માલમિલકત તથા જગતના બધા વૈભવવિલાસ જોડેનો સબધ સમૂળગો તોડી નાખ્યો. આ 'સર્વત્યાગ'ની ક્રિયા વેળા સેન્ટ એલિઝાબેથે પોતાનાં સર્વ વસ્ત્ર ઉતારી દીધાં અને 'પોતાનુ કશુ જ નથી' એ દર્શાવવાને કારણે નખશીખ નગ્નતા અગીકાર કીધી. પ્રખ્યાત આંગ્લ લેખક ચાર્લ્સ કિંગ્સ્લીએ આ ઉપરથી 'The Saint's Tragedy' નામક એક જાણીતું નાટ્ય લખ્યું. તેમાં સેન્ટ એલિઝાબેથના મુખમા મુકાએલી નીચલી સુંદર પક્તિઓ ચિત્રના વિષય ઉપર જે પ્રકાશ પાડે છે અને તેનુ રહસ્ય વ્યક્ત કરે છે તે સચોટ હોઈ એ કાવ્ય અને રજૂ કરવું ઉચિત લેખાશે:

> 'All worldly goods and wealth
> which once I loved
> I now do count but dross,
> and my beloved,
> The Children of my womb,
> I now regard
> As if they were another's
> God is my witness,
> My pride is to despise myself
> my Joy
> All Insults, sneers and slanders
> of mankind
> No creature now I love,
> but God alone,
> Oh to be clear, clear,
> clear of all but Him!
> Lo, here I strip me
> of all earthly helps:
> Naked and barefoot
> through the world
> To follow my naked Lord'

ચાર્લ્સ કિંગ્સ્લીએ જે વિષયને શબ્દોમાં નિરૂપ્યો તેને જાણીતા ચિત્રકાર P. H Calderon R.A એ રંગ તથા આકૃતિમાં ઉતાર્યો એમા કશુ ખોટું કે કાંઈ પાપ નથી હવે ધારો કે મુગ્ધ બનાવથી વેગળા જઈ ઉપ-યુક્ત ચિત્રકારે આ 'Renunciation'વાળા ચિત્રમાં સેન્ટ એલિઝાબેથને વસ્ત્રો અર્જન દીક્ષા લેતી આલેખી હોત તો પછી એક ધાર્મિક પ્રસગના ઐતિહાસિક સચ્ચાઈનું

સદંતર ખૂન થઈ અર્થનો અનર્થ બની ચિત્રની સુંદરતા તથા રહસ્યમય સભ્યતાનો ધ્વંસ થયો હોત કે નહિ?

ગૂઢ રહસ્યમય વિષય

હવે બીજા દૃષ્ટાંત લેખે ચિત્રની વિષયાનુસારી મોજ લેવા માટે આપણે Jules Elie નું 'Diana' ચિત્ર લઈશું. ચિત્ર જોતાં એવું દેખાય છે કે પ્રાચીન ગ્રીકોની પ્રિય દેવી 'ડાયાના' (શિકાર–huntingની અધિષ્ઠાત્રી દેવી) ઈન્દ્રપુરીથી સદેહે ઊતરી આવી, પૃથ્વી પર સૂતેલા એન્ડિમિયોન નામક તરુણ ભરવાડને ચૂમી લે છે. પણ એ ચિત્રે સમાવેલું ગુહ્ય તત્ત્વ (mystery) જુદું જ છે.

દેવનાઈ દંતકથા પ્રમાણે ગ્રીક દેવી ડાયાના 'Luna' ચંદ્રદેવી લેખે પણ ઓળખાય છે. ચિત્રમાં પણ ડાયાનાના મસ્તક ઉપર અર્ધચંદ્રાકાર મૂકેલો દેખાય છે. દંતકથા પ્રમાણે આ ડાયાના અથવા 'લ્યૂના' પોતાના ભાઈ 'એપોલો' યાને 'સૂર્યદેવના' તરફથી હમેશાં પ્રકાશ મેળવે છે. એ કથા પ્રમાણે જોતાં ડાયાના તે ચંદ્ર અને એપોલો તે કોઈ જ નહિ પણ સૂર્ય. ચિત્રમાં દેખાડેલો ધરતી પર સૂતેલો એન્ડિમિયોન તે આપણી પૃથ્વી. ડાયાના યાને ચંદ્ર તે એન્ડિમિયોન એટલે કે પૃથ્વીને ચુંબન લે છે. આ ઘટના સૂર્ય અને ચંદ્ર વચ્ચે પૃથ્વીની છાયા આડે આવી ચંદ્રગ્રહણ થાય છે તેનું રૂપક ચિત્ર છે.

આમ જો અજાણ્યા પ્રેક્ષકોને ચિત્રના વિષયની ખરેખરી સમજ હોય તો નગ્નાકૃતિ ચિત્રોને તેઓ જુદી જ દૃષ્ટિથી જોતા થઈ તેમાંથી એક નહિ પણ અનેકવિધ સૌન્દર્યનું એકસાથે રસપાન કરી શકે અને એ રીતે પોતાનાં મન, બુદ્ધિ, હૃદય અને આત્માને વિશેષ સુખાનુભવ તથા શુદ્ધતા અર્પી શકે.

૨

નિસર્ગ-ચિત્રો

નિસર્ગ-ચિત્રો

કોઈ એક ભૂમિ કિંવા પ્રદેશને, તેમાં આવેલી બધી વસ્તુઓ સહિત, આપણાં નેત્રો માત્ર એક જ નજરે ગ્રહી લે તેટલા ભાગના નિસર્ગદર્શી ચિત્રોને Landscape (ભૂમિદશ્યો) અથવા Seascape pictures (સાગરચિત્રો) કહેવામા આવે છે.

સંસ્કૃતિનો ઇતિહાસ તપાસતાં જણાય છે કે આ વર્ગનાં ચિત્રોનુ સૌન્દર્ય તેમજ તેની ચિત્રવિષયક શકયતાઓની પિછાન કાંઇક મોડેથી એટલે પાછલા સમયમાં જ થવા પામી છે. જે પૃથ્વી ઉપર આપણે જીવીએ છીએ તે જોવામાં બહુ સુંદર છે, બેહદ સુંદર છે તેની વિચારણા સૌન્દર્યની અને કળાની દૃષ્ટિએ કાઈક મોડેથી જ થવા પામી છે. પુરાણા કાળમાં ઊંચાણીચા પહાડોને, સૌંદર્યને બહુ અચ્છી રીતે જોઈ શકાય તે માટેની એક અનુકૂળ ભૂમિકાને બદલે, શત્રુ સામે રક્ષણ લેવાના લાયક આધાર લેખે, અથવા વહેવારકાર્યમા ભારે અગવડકારી એવી આડી દીવાલો લેખે, બહુધા, સમજવામા આવતા હતા, અને એમનો ઉપયોગ પણ એ જ રીતે થતો.

નિસર્ગચિત્રોની શરૂઆત શેમાંથી થવા પામી?

જેમ પ્રતિમાચિત્રો (portraiture)નો પ્રથમ ખ્યાલ ધાર્મિક ચિત્રોમાની મનુષ્યાકૃતિઓમાથી ઉદ્દભવેલો, તેમ નિસર્ગચિત્રોનો વિચાર પણ એ જ ધાર્મિક ચિત્રો ને અંગે થવા પામેલો. ધાર્મિક વિષયોવાળા ચિત્રોને એમના એમ તો ન જ રખાય, શોભા ખાતર પણ તેની કાઈક તો પૃષ્ઠભૂમિકા રજૂ કરવી જ પડે. એવા ધાર્મિક ચિત્રોમા આવતી મનુષ્યાકૃતિઓને કાઈક સ્પષ્ટતાથી અને સરસતાથી દેખાડી શકાય તે અર્થે તેમજ અમુકઅમુક ધાર્મિક દશ્ય કોઇ મકાનની અંદર બનેલો પ્રસગ છે કે પછી કોઈ બહારની ખુલ્લી જગ્યાને લગતો દેખાવ છે એનુ સ્પષ્ટ દર્શન આપવા ખાતર, સૃષ્ટિચિત્રોમા નિસર્ગસૌન્દર્યને સહાયક તત્ત્વ લેખે સ્થાન મળતુ. એ રીતે વખત જતા સહાય રૂપે નહિ પણ અલગ પ્રકારે કેવળ સૃષ્ટિસૌન્દર્યદર્શી ચિત્રો દોરવાની પ્રથાનો આરંભ થવા માંડયો.

નબળી શરૂઆત

પશ્ચિમનાં અતિ પુરાણાં ધાર્મિક ચિત્રો જોઇએ તો તેમા પ્રકૃતિસૌન્દર્યમાં ગણાય એવી વસ્તુઓ તરીકે કેવળ કોઇ પાતળા જેવા વાસ ઉપર પાંદડાઓ તથા પુષ્પોના લાબા આડા ગોટા બાધ્યા હોય એવા બેચાર વૃક્ષો, એકાદ બે અકુદરતી આકારના ખડકો ને તેની જોડે ચોટીને વળગેલુ હોય એવુ ખાલી સપાટ આકાશ, અને પ્રથમ ભૂમિકા લેખે આગલા ભાગ ઉપર, ભરવાડી જમાનાના લક્ષણસૂચક, લાકડાનાં બનાવ્યા હોય એવા નાનાનાના ઘેટા ચીતરેલાં જોવા મળે.

યથા-દર્શનીય આલેખનનો પ્રારંભ

આ પ્રાથમિક પરિસ્થિતિ લાબો વખત રહી ન શકી. માસાસીયો નામે એક અગ્રગણ્ય ઇટાલિયન ચિત્રકાર થઇ ગયો જેણે પર્વતાકૃતિઓને નગનર અવલોકીને આલેખવા માડી અને ચિત્રમા આકાશ કે ભૂમિવિષયક નજદીક કે દૂરનો અંતરફેર સફળતાથી આણી બતાવ્યો. ફ્લૉરેન્સમા આવેલા બ્રાન્કેસીના દેવાલયમા આલેખેલા એના ભીંતચિત્રો જોકે ઝાખા અને જર્જરિત થઈ ગયાં છે છતા તે

કહી આપે છે કે એ ચિત્રકાર, વાતાવરણનું યથાદર્શનીય આલેખન (atmospheric perspective delination) કરી બતાવવામાં ખરો ઉસ્તાદ હતો. એનાં ચિત્રોમાં મનુષ્યાકૃતિઓની પાછળ બતાવેલાં વૃક્ષ કે આકાશ એકબીજાની પૂંઠે વળગીને ઊભાં હોય તેવાં થાંભલા કે દીવાલ જેવાં દેખાતાં જ નથી. એનું દૂરદૂરનું દૃષ્ટિમર્યાદા સુધીનું સૌન્દર્ય, આકાશની ઘેરી વિશાળતા અને ઊંડી અનંતતા, ઉનાળાની નમતી બપોરનું પથરાઈ રહેલું મૃદુ તેજ્દર્શન આદિ એટલાં તો જીવંત, સચોટ અને મોહક જણાયાં છે કે તેનું અનુકરણ કરવા તેની પાછળના બબ્બે સદીના ચિત્રકારો હોશભેર લલચાયા.

પણ પાશ્ચાત્ય જગતમાં નિસર્ગચિત્રની કળા અતિ ત્વરાથી જે સ્થળમાં ખીલી નીકળી તે ઇટલીનું સુંદર નગર વેનિસ હતું. જ્યોર્જિયન અને ટિશ્યાં જેવા કલાસ્વામીઓએ એને વિશેષ નવીનતાથી અને વધુ સંપૂર્ણતાથી રજૂ કરી. જ્યોર્જિયનની પ્રસિદ્ધ કૃતિ Tempest with Gypsy and Soldierમાં જે ઉન્માદી દૃશ્ય અને જે મનુષ્યાકૃતિ ચીતરેલી છે તે બન્ને એકબીજાને એવાં શોભાવે છે કે તેને જોનારો કોઈ સુજ્ઞ પ્રેક્ષક બે ઘડી વિચારમાં પડી જાય કે સૃષ્ટિસૌન્દર્ય બતાવવા ખાતર આ મનુષ્યો આલેખાયાં છે કે માનવ સૌન્દર્ય દેખાડવા ખાતર આ સૃષ્ટિસૌન્દર્ય રજૂ કર્યું છે? આવી સરસ મૂંઝવણ ઉપજાવનારાં ચિત્રો, ત્યાં તે કાળે અનેક બનેલા હોવા છતાં આટલી એક વાત નક્કી છે કે, એવા ચિત્રોમા જે કાંઈ સૃષ્ટિસૌન્દર્ય ધરવામા આવતું હતું તે કાઇ તેની વાસ્તવિકતા ખાતર નહિ, પણ કેવળ ચિત્રના મૂળ વિષયને અનુકૂળ પૃષ્ઠભૂમિકા મળી રહે એ જ ઉદ્દેશ સાર રજૂ થતું.

સ્વતંત્ર નિસર્ગચિત્રોનું આગમન

પણ એ વિષે યુરોપની ઉત્તરમા પરિસ્થિતિ કાંઈ જુદી જ હતી. ડચ, બેલજીઅન અને ઉત્તર ફ્રાન્સના પ્રાચીન ચિત્રકારો, જેઓ ત્યારે Flemish કહેવાતા, તેમને સૃષ્ટિસૌન્દર્યનો નિકટ પરિચય હોવાથી તેઓ, નિસર્ગચિત્રો પોતાની કૃતિઓમા ખાસ, અલગ અને સ્વતંત્ર રીતે રજૂ થાય એ જ ધારણાથી ચીતરતા. Durer અને Aldorfer જેવા ત્યાંના પ્રસિદ્ધ પુરાણા ચિત્રકારો, સંપૂર્ણપણે નિસર્ગચિત્રો કહેવાય એવી કૃતિઓ ભરપૂર હાર્દિક ભાવે આલેખીને પોતાની પાછળ મૂકી ગયા છે. તેમનાં ચિત્રોમાં પ્રાથમિકતાનાં કારણને લઇને અનેક દોષ હશે, છતાં સ્વતંત્ર અને ખાસ કહેવાય તેવાં કેવળ નિસર્ગચિત્રો આલેખવાનું સૌથી પહેલું માન એમને ફાળે જાય છે. કાંઈ કાંઈ ખામી છતાં સૃષ્ટિસૌન્દર્ય અને રંગ પ્રત્યેનો તેમનો પક્ષપાત અને પ્રેમ તેમનાં ચિત્રોમાં પ્રેક્ષકોને સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે.

નિસર્ગચિત્રોની બે શાખાઓ

આટલી પ્રગતિ કર્યા છતાં પણ નિસર્ગચિત્રોનું આલેખન, સત્તરમા સૈકા પહેલાં ખરેખરી અગત્ય કે નામના મેળવી શક્યુ નહોતું. એ સદીમાં આ નિસર્ગચિત્રોના સંબંધમાં બે મોટી ચિત્રશાખાઓ ઉપસ્થિત થવા પામી. એક, એ વિષેની 'classical school' અને બીજી 'naturalistic school'. પહેલી શાખાના ચિત્રકારો પુરાણોક્ત પ્રસંગોને લગતાં તથા બાઇબલ, ઇતિહાસ કે સાહિત્ય સાથે જોડાએલા જાણીતા બનાવોને લગતાં નિસર્ગચિત્રો દોરવા લાગ્યા; બીજી શાખાના કળાકારો બહોળી કુદરત વચ્ચે જ્યાંજ્યાંથી સૃષ્ટિસૌન્દર્ય સાંપડે ત્યાંત્યાંથી તેના મૂળ સ્વરૂપે જ ચિત્રો રજૂ કરવા લાગ્યા.

પહેલી શાખાના ચિત્રકારો 'Egeria and her Nymphs', 'The Marriage of Issac and Rebecca' અને 'Queen of Sheba's Visit to Solomon' જેવી જાણીતી કૃતિઓ સર્જી ગયા છે. એ ચિત્રોમાનુ પહેલુ પૌરાણિક છે. બીજું બાઇબલવિષયક છે અને ત્રીજુ ઐતિહાસિક છે. આ ચિત્રો તમે જોશો તો તેમા જબરદસ્ત કલ્પનાથી સભર અતિ સુંદર અને ખૂબ જ ભપકાદાર ભવ્ય દૃશ્યનુ આલેખન જોવા મળશે.

'Queen of Sheba's visit to Solomon' ચિત્ર તો એટલું પ્રખ્યાત છે કે એની છાપેલી કૃતિઓ અહીં પણ કોઈકોઈ સ્થળે આપણા જોવામાં આવે છે. એ મશહૂર ચિત્રમાં આપણે શું જોઈએ છીએ? એક ભવ્ય, વિશાળ બારુ, જેના નીલાં-કાળાં પાણી બન્ને કાંઠા પર મોહી રહેલાં ભવ્ય સુંદર મંદિરો તથા મહાલયોની એથી યે ભવ્યતર ઊંચી ને પહોળી સીડીઓનાં સ્ફટિકનાં શ્વેત પગથિયાઓને મદમંદ વહેતાં અથડાઇને નાજુક ધીમાં ચુમ્બનો લે છે. આલીશાન મકાનો, સ્તંભો અને અટારીઓ તથા તેમાં સુયોગ્ય રીતે સહકાર આપવા સાર

કોઈક જગ્યાએ મંદિરો અને મહાલયો વચ્ચે, ઊંચાં ઊંચાં વૃક્ષોનો ઘટાઘુમ્મટ, પ્રથમ ભૂમિકાપટ ઉપર થોડીક નાનીનાની નાવડીઓ, ડાબે ખૂણે ભવ્ય દેખાવ કરતો મોટા સઢવાળો મછવો, બાજુમાં ટેકરા પર પ્રકાશ આપવા માટે બંધાએલો બત્તીનો સ્તંભ, જમણે પડખે લગાર મધ્યમાં કાંઇક દૂર દેખાતું વળી ટોલવાળું સફરી જહાજ, ત્રીજી ભૂમિકાએ દેખાતો કાંઇક ઝાંખો એવો એકાદ ચોરસ મિનારો, તેની પાછળ છેટે અને છેટે જતો સાગરનો વિસ્તૃત પટ અને છેવટે પૃષ્ઠભૂમિકા ઉપર કાંઇક અંશે શ્વેત તો ઘણે અંશે ખુલ્લા, પારદર્શક નીલા રંગનું વિશાળ આકાશ, એ ચિત્રમાં દૃશ્યમાન થાય છે. આવું દર્શન કરાવવા સારુ શેબાની રાણી અને સૉલોમનનો પ્રસંગ તો કેવળ નામને ખાતર જ કામે લેવાયો છે. આ બે મહાન વ્યક્તિઓનું મિલન એ કાંઈ ચિત્રની ખરી નેમ નથી. ખરો આશય અને ઉદ્દેશ માત્ર સૃષ્ટિસૌન્દર્ય રજૂ કરવાનો જ છે, અને એના ચિત્રકાર Claudeએ તેને સંપૂર્ણપણે પાર પાડ્યો છે.

પણ પ્રકૃતિસૌન્દર્યને આ classical શાખાનાં ચિત્રોમાં ભાગ્યે જ સ્થાન હોય છે. ત્યાં તો 'કુદરતી દેખાવ'-ને નામે, ખરે જ આનંદજનક પણ કૃત્રિમ સૌન્દર્યનું પ્રાધાન્ય હોય છે. કળાદર્શન કરાવતા બાદશાહી રોમન કે ગ્રીસ બાગબગીચાઓ, તેની કાપીકૂપીને સરખી કરી હોય એવી સીધી સુંદર કુંજગલીઓ, પ્રમાણશોભિત વૃક્ષવાટિકાઓ, સુરેખ આકૃતિના સંગેમરમરી ફુવારાઓ વગેરેનાં આલેખનોવાળાં દૃશ્યચિત્રોને આ 'ક્લાસિકલ સ્કૂલ'ના કાંઇક પાછલા વખતનો પાક સમજવો.

કુદરતમાં નહિ તો યે કુદરતી

આ શાખાનો સૌથી જાણીતો એવો સમર્થ શક્તિશાળી પ્રતિનિધિ કિંવા પ્રદર્શક તે પ્રખ્યાત આંગ્લ ચિત્રકાર ટર્નર Turner (R. A.) હતો. એનાં ચિત્રોની મુખ્ય ખૂબી એ કે નજર સામેની કુદરતમાં જેવું હોય એવું કશું તે ચીતરે નહિ, તો યે જે કાંઈએ આલેખે તેમાં પ્રેક્ષકને નજર સમક્ષ કુદરત આવીને ઊભી રહેલી દેખાયા વિના ન રહે. એનાં બધાં જ નિસર્ગચિત્રોમાં એનો પોતાનો જ તરંગ-ભાવ જબરદસ્ત જામેલો; પણ એ તરંગદર્શન જાણે પૃથ્વી પર હતું કે હશે એવું જ એનાં ચિત્રો જોતાં સહજ લાગે. સૃષ્ટિસૌન્દર્યનાં એનાં વિખ્યાત ચિત્રો તે 'Ulysses' 'Child Harold's pilgrimage', 'Temeraire', 'The Sun is God' છે. 'Child Herold's pilgrimage' અદ્યાપિ લંડનની 'નૅશનલ ગૅલેરી'માં મોજૂદ છે. એની છાપેલી નકલો પણ ક્યાંકક્યાંક જોવામાં આવે છે, જ્યાં એ નકલ પણ કોઈ અજબ સૌન્દર્ય દાખવે છે. કોઇ પણ સુજ્ઞ જોનારને મુગ્ધ બનાવી દે એવું એ મહાન ચિત્ર છે. સમજ નથી પડતી કે આ નિસર્ગચિત્રને કુદરતનું સ્વપ્ન કહું કે સ્વપ્નની કુદરત કહું! એમાં ઊંચું અને પાતળું, આછું અને આડું એક જ વૃક્ષ આખા વિશાળ ચિત્રપટ પર એકલવાયું ઊભું છે, જ્યાં એ દયા નહીં પણ ઈર્ષ્યા ઉપજાવે એવું, આખા ચિત્રની સૌથી મોટી શોભા સમું, ચિત્રના પ્રાણ જેવું, મસ્ત બની ત્યાં ઊભું છે. પ્રથમ ભૂમિકામાં લીલાં ઘાસ અને ઝીણા છોડવાઓની બનેલી બિછાત નજરે પડે છે. એ બેની વચ્ચે એક પતળી પગદંડી વાંકીચૂંકી ચાલી આવેલી દેખાય છે. એને છેડે અને એની જમણી બાજુએ ઘાસ ઉપર કોઈ પ્રવાસીઓની વિસામો લેતી એક નાનકડી ટોળકી (જેમાં કોઈ બેઠેલા છે કોઈ ઊભેલા) દેખાય છે. પાછલી ભૂમિકા પર ડાબે પડખે કોઈ કિલ્લાની દીવાલની ઝાંખી આકૃતિ દૂર ગગનમાં ભળી જતી હોય એવી અગમ્ય દેખાય છે. જમણી બાજુએ કોઇ પહાડની આછી રેખા જોવા મળે છે. ચઢાણવાળા ખડક ઉપર કિલ્લો છે. એ ખડક ઉપરથી અને મધ્યમાં આવેલા તેનાથી ઊતરતા નાના ખડકો ઉપરથી સમુદ્રના દુધિયા જળ-ધોધ, નેત્રનાં ફેનિલ જલ રૂપે નીચે સરી પડે છે. ખડકની બે વાંકી હાર વચ્ચે ફીણફીણ થતો ઊછળતો, કૂદતો, વળ ઉપર વળ લેતો, એક અર્ધચંદ્રાકાર સફેદ જળમાર્ગ ઉપસ્થિત થઈને જાણે આપણાં ચકિત નેત્રોને પણ પોતાની સાથે ઘસડી જતો હોય એવો સ્વપ્નસમો આકર્ષક દેખાય છે. જમણે પડખે કિનારાના એક ઘાસથી છાએલા ખડક આગળથી એક જૂનો જર્જરિત ગોળાકાર કમાનોવાળો નાનો પૂલ, જાણે પાણીના ફીણમાં જાતે નહાતો, વચ્ચેના જળાચ્છાદિત ખડકને મળી જતો દેખાય છે. બહુ દૂર દૂર એક છેડાથી બીજા છેડા સુધી લંબાએલી આકાશની અદ્ભુત અનતતા ધ્યાને સ્તબ્ધ તથા મનને વિચારશૂન્ય કરી મેલે છે. કોઇ જબરા જાદુગરનો જાદુઈ હાથ ફરી વળ્યો હોય એવું

ટર્નરનું હળવું હસ્તકૌશલ આ ચિત્રમાં કમાલ કરતું નજરે ચઢે છે.

ક્રોધી સૂર્યાસ્ત

ટર્નરનું બીજું મોહક ચિત્ર તે 'Temeraire' છે. આ એની સૌથી છેલ્લી કૃતિ હતી. ટ્રફાગરની લડાઈમાં વપરાએલી નેલ્સનની એ યુદ્ધનૌકા 'Temeraire' પરથી ટર્નરે ચિત્રને આ નામ આપ્યું છે. નામ લેખે ઐતિહાસિક ચિત્ર, પણ એને 'ક્રોધી સૂર્યાસ્ત' લેખે જ ઓળખાવીએ, કારણકે એમાં સૂર્ય જાણે રૌદ્ર સ્વરૂપે દૃષ્ટિ-મર્યાદા પર દમામથી ડૂબતો આપણી નજર આગળથી અલોપ થાય છે. કોઈ જૂના ખંડિયેર જેવી 'Temeraire' (ટેમેરેર) ટેમ્સ નદીમાં ડાબે પડખે વિજયશાખા પર, પડી ભાંગેલા વૃદ્ધ વીર સમી ભૂતકાળની યાદ દેવડાવતી ત્યાં પડી છે. જમણે પડખે સૂર્ય ભગવાન જગતની એ ઘટના ઉપર જાણે કોપિત અણગમો દર્શાવી રહ્યા હોય તેમ આસપાસના પાણી અને આકાશને ઉગ્ર અને ફિક્કા રાતા રંગની છોળોથી રંગીને રૂઆબથી પાતાળભૂમિમાં ગરકાવા માંડે છે. નીલા આકાશ પર રાતું ક્રોધદર્શન વિશેષ ઘેરું દેખાય છે; સરિતાનાં જળ ઉપર તે લગાર નમ્ર બનેલું લાલ દેખાય છે અને ઊંચે આકાશ પર નમતા ગર્વનાં રશ્મિઓની કાંઇક સ્પષ્ટ-અસ્પષ્ટ જેવી બનેલી મુગટ સમી આકૃતિના ઉપલા છેડાઓ આછા ઘેરા ગુલાબી રંગે ઓપી રહેલા દેખાય છે. ચિત્ર-જગતમાં આજે પણ સૂર્યના આવા ખૂબીદાર ચિત્રો ક્વચિત જ જોવામાં આવે છે.

ટર્નરને માટે વાજબી જ કહેવાયું છે કે "No other painter of any age or country ever painted 'sunlight' as he did, but no one ever studied it's effects, it's beauty and it's glory as he did." ટર્નરના ચિત્રોના અન્ય કીમતી તત્ત્વો તે, વિશાળ ભૂમિકા, પ્રકાશની તેજસ્વિતા, રંગની ભિન્નતા અને આકાશની સામુદાયિક સાદાઇ છે.

પ્રકૃતિપરસ્ત કલાકાર

કલ્પનામાંથી નહિ પણ કુદરતમાંથી ચિત્રો ઉપજાવનાર સૌથી પહેલા અગ્રેસર પાશ્ચાત્ય કલાકારો વલંદા વાને હતા. એમાં Van Goyen, Holdoema, William Van der Velde ઇત્યાદિ નામો અદ્યાપિ જાણીતાં છે. પોતાના પ્રિય હૉલૅન્ડ દેશનું પ્રકૃતિસૌંદર્ય એઓ ઉત્કૃષ્ટ ભાવના અને પ્રસંગોચિત ઉત્તમ કળાબુદ્ધિથી ચિત્રમાં આબેહૂબ ઉતારતા. 'પૉપલર' નામે ત્યાંનાં જાણીતાં ઝાડોની લાંબી લાંબી ભરાવદાર ઊંચી કુંજગલીઓ, સૌમ્ય રૂપેરી નહેરો, જલપ્રકાશિત લીલાંછમ ક્ષેત્રો, નૌકાશોભિત વિસ્તૃત ઉપસાગરો, ઉનાળાની લીલી ઘેરી હરિયાળી, શિયાળાની શુદ્ધ શ્વેત હિમભૂમિ ઉપર પડતી ઉજ્જ્વાળી કૌમુદી આદિથી બની રહેતાં વિવિધ સૃષ્ટિસૌંદર્યનાં ઘણાં-એક સુંદર ચિત્રસર્જનોની સુંદર ભેટો તેઓ કળા-વિશ્વને આંગણે ધરી ગયા છે. જોકે સાંપ્રત સમયના દૃશ્ય ચિત્રકારોના જેટલું કૌશલ્ય તેમનામાં નહોતું. ચમકારા મારતી તેજસ્વિતા તેમના ચિત્રોમાં ક્વચિત જ જણાતી, લીલા રંગની તાઝગીને બદલે કાંઇક તપખીરિયા જેવા ભૂરા રંગ એમના રંગપ્રદેશને ઝાંખો બનાવતો, છતાં સૃષ્ટિ-સૌંદર્યના પહેલવહેલા ચિત્રકારો લેખે પણ તેમની કળા અને શક્તિ ખચિત જ પ્રશંસાપાત્ર હતા.

વર્તમાન યુગની દૃશ્ય ચિત્રકળા

ચિત્રકળાની એક શાખા તરીકે સૃષ્ટિસૌન્દર્યના ચિત્રો સર્જવાની શરૂઆત ઇંગ્લાંડમાં જો કે અઢારમી સદીથી થવા માંડી, પણ આપણે જેને **ચાલુ જમાનાની દૃશ્ય ચિત્રકળા** કહીએ છીએ તેનો ખરેખરો આરંભ તો ઓગણીસમી સદીમાં જ થયો. ચાલુ ચિત્રકળાની લગભગ સંપૂર્ણ એવી પ્રગતિ જોતાં, પ્રાચીન કળાકારોની દૃશ્ય ચિત્રકૃતિઓ, અર્વાચીન ચિત્રકારોની એવી રચનાઓ સાથે સરખાવતાં નિશાળિયાઓની પ્રયોગકૃતિઓ જેવી લેખાય.

ત્રણ નવાં લક્ષણોનું આગમન

હવે આપણે જોઇશું કે કઈ કઈ નવીનતાઓએ સાંપ્રત કાળની દૃશ્ય ચિત્રકળાને ઉપસ્થિત કરી અને તેને તદ્દન નવો જ પલટો આપ્યો. અત્યાર લગી પ્રકૃતિસૌંદર્યદર્શક ચિત્રો વિષે જે થતું તે માત્ર કુદરતના દેખાવો અને આકારોનું શુદ્ધ વફાદાર આલેખન કિંવા યથોચિત ગૂંથણ; પણ ત્યાર બાદ એવા દરેક કુદરતી દૃશ્ય અને આકાર ભેગી એને મઝાની સમયની ધૂન (mood) પણ સાથોસાથ ઊતરવા લાગી.

દાખલા લેખે, પ્રથમ તો, કોઈ નવપલ્લવિત વૃક્ષ પાડી બતાવવું હોય તો તે નવા પર્ણ-સમૂહ (foliage)-નો કેવળ આકાર કે રંગ જ પાડીને ન રહેતાં, તે પર્ણ-સમૂહ પર અમુક રીતે પડતા સૂર્યપ્રકાશને લઈને બનેલી જે ચોક્કસ જાતની ઝલક દેખાય, તેવું વિશેષ દર્શન પણ ચિત્રકારો કૅનવાસ અને કાગળ પર બતાવવા લાગ્યા.

આટલું જ નહિ, તેમણે આગળ વધી વૃક્ષનાં પાંદડાંઓનો જે ફડફડાટ કે સણસણાટ થવા પામે તેની મૂજતી વાતાવરણીય ગતિનું પણ જોનારને ભાન થવા પામે એવી અસર પણ ચિત્રમાં દાખવવા માંડી.

આ બે ઉપરાંત છેવટે ઉપર કહ્યું તેમ સાંપ્રત દૃશ્ય ચિત્રકળાનું સૌથી અગત્યનું લક્ષણ, જે સૃષ્ટિસૌન્દર્ય પાડ્યું હોય તેનો આત્મા (spirit) અને ધૂન (mood) પણ તેઓએ આપણી સમક્ષ ચિત્ર દ્વારા ખુલ્લાં ધરવા માંડ્યાં. આ આત્મા તે શું? તે કાંઈ જ નહિ, પણ ચિત્રકારે પોતાની તે વેળાની માનસિક સ્થિતિ અને મિજાજ (mood)માં જે રીતે સૃષ્ટિસૌન્દર્યનું દર્શન કરેલું—હૃદય તથા મનની આંખે કરેલું—તેની **કલ્પનારસિક ચિત્રાંકિત છબી.**

દૃષ્ટાંત લેખે, ટર્નરના ઉપર્યુક્ત 'Temeraire'ને જોતાં સુજ્ઞ પ્રેક્ષક તેમાંના સૂર્યાસ્તના દૃશ્યને જોતાંવેંત 'ક્રોધી સૂર્યાસ્ત' કહેવાને લલચાશે. આ '**ક્રોધી**' એવું ખાસ લાગુ પડતું વિશેષણ આપણે અહીં કહી બતાવ્યું એનો અર્થ જ એ કે, પેલા સૂર્યાસ્તનો ક્રોધી મિજાજ આ ચિત્રમાં પ્રેક્ષકનાં નેત્ર સમક્ષ સ્પષ્ટ થશે. અલબત્ત, એમ જોવા માટે પણ થોડાક અંશે જોનારને પણ પોતાનાં મન, હૃદય તથા કલ્પના વાપરવાં પડે જ. આમ દૃશ્યાનુકૂળ મનઃસ્થિતિ (mood)ને ચિત્રમાં જોવા-જાણવાની ટેવ જેણે પાડી હશે તે ભાગ્યશાળી પ્રેક્ષક ચિત્રનો આત્મા તો શું, પણ તેને ચીતરનાર ચિત્રકારનો આત્મા પણ જોઈ શકવા જેવી લાયકાત પ્રાપ્ત કરી શકે એમ છે. ચિત્રમાં આ ઝાડ અને પહાડ, આ શાખા અને વેલ, આ પુષ્પ અને પાન કેવાં આબેહૂબ પાડ્યાં છે એટલું જોઈ રાજી થનાર પ્રેક્ષક ખરે જ અધૂરો પ્રેક્ષક છે. તેણે તો દૃશ્યચિત્રોનો આત્મા ઓળખવો હોય, ઉપરાંત એનું સાચું સૌન્દર્ય પિછાનવું હોય તો ખાસ કરીને તેણે અમુક ચિત્રમાં પ્રકાશ (light), વ્યોમ (sky), ભોમ (land) અને વારિ (water) જોડે ક્યાંક્યાં કેવીકેવી રમત કરી છે તે અવલોકવાનો અભ્યાસ ખાસ કરવો જોઈશે. જ્યાં લગી આ લાયકાત પ્રેક્ષક પોતાની અંદર ઠીકઠીક ખીલવી શકે નહિ ત્યાં સુધી તે દૃશ્યચિત્રોનું સૌન્દર્ય પૂરું નહિ સમજે.

સૌન્દર્યદર્શન સાથે જ સમયદર્શન

પ્રાચીન દૃશ્ય-ચિત્રકારોનાં ઘણાંએક ચિત્રોમાં અમુક કુદરતી દેખાવ કયો પ્રહર દાખવે છે—એ દૃશ્ય રાત બતાવે છે કે દિવસ સૂચવે છે, વસંત હેમંત કે અન્ય કઈ ઋતુ દાખવે છે, તેનો કશો ખયાલ આવતો નહોતો. આજે એ ઊણપ દૂર થઈ છે. હવે તો ચિત્રકારે રંગવૈવિધ્ય સાધવાની કળા ઘણી જ સારી રીતે સંપાદન કરી હોવાથી, તથા તેજ-છાયાને વિધવિધ પ્રકારે આણવાની પૂરી લાયકાત મેળવેલી હોવાથી, રાત તથા દિવસ તો શું, પણ તેનો દરેક કલાક—આ કે પેલી ઋતુ તો શું, પણ તેનો દરેક વિભાગ ઘણી સારી રીતે પોતાના ચિત્રમાં ઉપજાવી અને દર્શાવી શકે છે. વર્તમાન સમયના કળાસ્વામીઓએ પ્રભાત અને રાત, બપોર અને સાંજ જાણે પોતાના જ કરી લીધાં છે, તથા કાળ અને પ્રકાશનો સમન્વય બહુ સારી રીતે સાધીને, તેના બારીક અંતરફેર સારી રીતે હસ્તગત કરીને, કોઈ પણ પ્રકારનું ઋતુસૌન્દર્ય વફાદારીથી દેખાડવાને સફળ નીવડ્યા છે. વળી આવી લાયકાતને લીધે, ક્ષણેક્ષણે બદલાતા કુદરતી દેખાવોના સૌન્દર્યને તથા પળેપળે ઊડી વહી જતી વાતાવરણીય અસરોને ઝટ પકડી લઈ ચિત્રમાં દાખવી આપવાનું, એટલે કે તત્કાલીન કુદરતી દર્શન, ચિત્ર મારફત કરાવી આપવાનું બારીક કાર્ય પણ તેમને સારું હવે સુલભ થઈ પડ્યું છે.

ભૂમિકા-ફેર-દર્શન

દૃશ્ય-ચિત્રકારોના કળાકૌશલ્યની સૌથી મોટી કસોટી જુદાજુદા ભૂવિસ્તાર વચ્ચેનું અંતર પ્રમાણસર બતાવી તેની યથાયોગ્ય અસરો ઉપજાવવાને લગતી હોય છે. ચિત્રકળાની ભાષામાં એને સુદૂરતા (effects of distance) બતાવવાની લાયકાત તરીકે જણાવી છે.

ચિત્રની પ્રથમ ભૂમિકા, મધ્યાંતર ભૂમિકા અને પીઠભૂમિકા વિગતાનુસાર પરસ્પર ચોક્કસ અંતરે ગોઠવાએલી એકબીજાથી ભળીભળી રહે અને એ ભૂમિકાના તફાવતનું દર્શન પ્રેક્ષકનાં નેત્રોને જરા યે આઘાત આપ્યા



રણને કાંઠે ચિત્રમાં પાડેલાં બાર તાડનાં ઊંચાં ઝાડની હારમાળા દાર્શનિક તાલબદ્ધતા દાખવતી ચિત્રની શોભા ખૂબ જ વધારી મેલે છે. અગ્રભૂમિકા ઉપરનું છાયાસંગઠન પૃષ્ઠભૂમિકાના ઝાંખા પ્રકાશ સાથે ભળી ચિત્રને અસરકારક બનાવે છે.

વિના આખા દશ્યપટ ઉપરથી સહજ અને સુખપૂર્વક પસાર કરાવી જાય તે આલેખવાની લાયકાત એક સારા દશ્ય-ચિત્રકારને જરૂર પ્રાપ્ત થએલી હોવી જ જોઇએ. પ્રથમના ચિત્રકારો અંતર બતાવવાની આ અઘરી કળા કાં તો બરાબર દાખવી ન શકતા, કાં તો કોઈ વાર પાછળનું દશ્ય આલેખી મધ્યાન્તર ભૂમિકા દેખાડવાનું સદંતર માંડી વાળતા.

વિશાળતા અને પ્રભુતા

જે દશ્ય-ચિત્ર આપણાં નેત્રોને દૂરદૂરનાં અગાધ અમાપ અંતર ભણી ઘસડી જાય છે અને જ્યાં પછી સર્વે આકારો કોઈ અગોચર ધુમ્મસમાં ઓતપ્રોત ભળી ગએલા દેખાય છે તેમાં ખરેખર કાંઇ અજબ અનેરી મોહકતા ભરી હોય છે. વિશાળ વ્યોમ, વિશાળ સાગર અને વિશાળ જમીન કુદરતમાં કે ચિત્રમાં દેખાતાં બે ઘડી પ્રેક્ષકોને જાણે પરમેશ્વર પાસે જ ઘસડી જાય છે. ગાઉના ગાઉ લગી ફક્ત રેતીના પહાડ જ લંબાયા હોય એવું રણસૌંદર્ય એની અપાર વિશાળતાને લઇને પ્રેક્ષકને પ્રભુતાનું ભાન કરાવે છે. આવી અવર્ણનીય મહાન, મીઠી, દિવ્ય અદ્‌ભુતતાનો અજબ અનુભવ કોઈ દશ્ય-ચિત્રકારની કૃતિમાં જોઇને તે ચિત્ર સમક્ષ આપણાથી બહુ માન સહ નમી પડયા વિના રહેવાતું નથી.

સૃષ્ટિસૌંદર્યનાં ચિત્રો વચ્ચે માનવ તથા અન્ય પ્રાણીનું દર્શન કરાવવા માટેનાં ત્રણ કારણો

લગભગ સર્વે દશ્ય-ચિત્રકારોએ પોતાના સૃષ્ટિસૌંદર્યના દશ્ય વચ્ચે પશુપંખી અથવા મનુષ્યોની આકૃતિઓ દેખાડવાની અગત્ય સ્વીકારી છે. જેમાં કોઈ જીવંત આકાર જરા યે ન બતાવ્યો હોય એવાં ચિત્રો જૂજ હશે. ચિત્રમાં આખી કુદરત પોતાનું શાન્ત મંદ દર્શન કરાવતી આપણાં નેત્ર સમક્ષ સ્તબ્ધ થઈ પથરાઈ પડી હોય, તે વેળાએ તેમાં દૂરદૂર આકાશને કોઈ ઊંચે ખૂણે કેવળ બે કે ત્રણ પક્ષીઓની ઝાંખી ઊડતી નાની શી અલગાર તે આખા સ્થિર દર્શન વચ્ચે જોનારને ગતિનું સૂચક ભાન કરાવી કાંઈક અનેરો આનંદ અને મીઠી રાહત બક્ષે છે. દરેક સારા દશ્ય ચિત્રમાં પ્રેક્ષકને આવો અનુભવ થયો જ હશે. ચિત્રકારો બરાબર સમજે છે કે માનવી કે પશુપંખીના અસ્તિત્વ વિનાનું સૃષ્ટિસૌંદર્ય જીવતી જિંદગીમાં જ નહિ, પણ કળાની સૃષ્ટિમાં પણ, માત્ર જડ જ નહિ પણ કાંઈક એકલવાયું (monotonous) લાગે છે. આવી ઊણપ ટાળવાને ખાતર તો કેટલાક પ્રાચીન ડચ ચિત્રકારો પોતાનાં દશ્ય-ચિત્રો સારુ સહકાર અર્થે માનવ-પાત્રના કુશળ ચિત્રકારો (figure painter)ને પોતાના કામમાં લેતા. માનવરૂપ પાત્રોનો તેમને સારો

અભ્યાસ નહિ એટલે તેમને આવી સહાયતાની જરૂરત રહેતી જ અત્યારે એવી આવશ્યકતા રહી નથી, કારણ હવેના ચિત્રકારો પોતાની કળાની લગભગ દરેક શાખાનો અનુભવ ધરાવે છે વળી આજના દશ્ય ચિત્રોમાં સૃષ્ટિ સૌન્દર્યના સ્થિર દર્શન વચ્ચે, મનુષ્ય કે પશુપક્ષીની હાજરી કેવળ ગતિસૂચકતા બતાવવા માટે જ નથી થતી નથી, પણ દશ્યોના એક અવિભક્ત અને અખંડ ભાગ લેખે જ તેની રજૂઆત ચિત્રોમાં કરવામાં આવે છે વળી આવી જીવંત આકૃતિઓ ચિત્રમાં લાવવાનું એક બીજું પણ કારણ હોય છે ચિત્રમાં આવેલી વિશાળ સ્થિર કુદરત વચ્ચે કોઈ મકાન કે માનવી કોઈ પશુ કે પક્ષી, કોઈ ગીરણી કે કોઈ ગામડું, ટૂંકમાં જીવન સાથે સંબંધ ધરાવતું અન્ય કંઈ પણ, દશ્ય ચિત્રમાં હાજર હોવાથી તેમાં માનવસંબંધ (human interest)નું તત્ત્વ ઉમેરાતું પામે છે આથી આ દશ્ય ચિત્રો વિશેષ સમૃદ્ધ થતાં પામે છે

વાદળ અને વ્યોમ

દશ્ય ચિત્રોમાં તેનો એક સૌથી મોટો પ્રાપ્તપૂરક ભાગ તે, તેમાં આવેલું વ્યોમ અને વાદળાઓનું ચિત્રણ છે સૃષ્ટિસૌન્દર્યના ચિત્રો જોઈ સાધારણતઃ આપણે અનેક વાર 'આ ગગન અને આ વાદળાં કેટલાં સુંદર છે!' એવો પ્રશંસાપૂર્ણ આત્મોદ્ગાર કાઢીએ છીએ પણ એ આકાશ અને વાદળો ખરેખર કેવાં સુંદર છે અને કઈ રીતે સુંદર છે તે જોવા પિછાણવાની સાધારણ પ્રેક્ષકોને ઓછી જ દરકાર હોય છે

અમુક દશ્ય ચિત્રમાં આકાશ મનકી નખ્યું છે કે ફક્ત ઊંચું છે? તે સૌમ્ય સ્થિર છે કે પછી તેમાં કાંઈ નહિ તો તાજા પવનની આછી લહેર ભળી છે? અને વ્યોમ ઘન વાતાવરણથી ભરેલું ભારે છે કે વર્ષામાં સ્નાન કરી રહેલું તુરતના જ નવરાવેલા નાના બાળક જેવું ઉજળું નિર્દોષ અને નિર્મળ છે? એ કાચ જેવું પારદર્શક છે કે પ્રકાશ પરાવર્તક છે? ચિત્રમાં વાદળો સુંદર છે કે પછી તે ગગનમાં ગમન કરતાં ધીરેધીરે તરી રહ્યાં છે કે ગંભીર મૌન ધરી આકાશે સ્થિર લટકી રહ્યાં છે કે પછી રમતાં દોડ ચાલે બાદશાહી ઠાઠથી સવારી કરી રહ્યાં છે? ચિત્રકારે એ વાદળાઓને અનુકૂળ કુમાશ આપી છે કે ઊનના ઢગલા કે રૂના કકડા જેવાં તો એ નથી દેખાતાં? વળી જેનકે મોટ કે નાના આકાશપટ રજૂ કર્યું છે તેની સાથે વાદળાઓનું કદ પ્રમાણસર સચવાયેલું શોભે છે?—એવા એવા અનેક દૃષ્ટિબિંદુઓથી ચિત્રો જોવા કે અન્ય લોકના ઘટે છે

સરિતા અને સાગર

દશ્ય ચિત્રોમાં પાણી એટલે કે સરિતા, સરોવર અને સાગર પણ ખાસ કરી મોટો ભાગ ભજવે છે સાગર ચિત્રો ચીતરવાને લગતી તો ખાસ શૈલીઓ વલંદા યુગથી જ શરૂ થએલી છે ત્યાર પછીના દશ્યો માછીમારની હોડીઓ, માલ લઈ જનારા બતેલાઓ, નાગરેલી યુદ્ધ નૌકાઓ આદિ પાણીની શાન્ત સૌમ્ય સપાટી પર આછા કે ઘાટા પ્રતિબિંબ ફેંકતા, અસલથી જ ચિત્રકળામાં સ્થાન પામેલા છે ઊંચીનીચી ભેખડો વચ્ચે સર્પાકારે વહેતી સરિતાઓ, ભવ્ય ઉપસાગરો, નિતાન્ત સરોવરો, ભભકાદાર ધારાઓ, તોફાની દરિયો ઊંચા ઊંચા મોજાં અને તરંગનાં ભાગના વહાણોના ચિત્રોમાં ઘણાએક કળાના ઉત્તમ નમૂના હોઈ યોગ્ય પ્રશંસા અને પ્રતિષ્ઠા પામી ચૂક્યા છે એમાં કોઈ વાર Courbet જેવો કોઈ કુશળ ચિત્રકાર 'Wave' નામે ચિત્રમાં સમુદ્રના માત્ર ગોળગોળ ભમરી ખાતા ભૂમિ ભણી ધસતા આવતા એક જ મહાન રાક્ષસી મોજાનો અદ્ભુત ચિતાર રજૂ કરી ચિત્રદૃષ્ટિને ખરે જ શોભાવે-ઝળકાવે છે ટૂંકમાં આ અનંત વિશ્વમહીં આકાશ ભૂમિ અને જળ એ ત્રણે પોતાની અસંખ્ય આકૃતિઓ અને રંગ સહિત, કુદરતના કળાકારોને હરહમેશ સૌન્દર્ય-સંપત્તિ આપે છે સૃષ્ટિસૌન્દર્યના ભૂખ્યા ચિત્રકારો એ સામગ્રીના ભંડારમાંથી આપણે સારુ વિવિધ ચિત્રવાનગીઓ બનાવતા જ હોય છે એથી આપણા ઘરોની દીવાલો શોભે છે એટલું જ નહિ પણ જીવતી બને છે એમની એ કળાસેવાનો કિંચિત આભાર આપણે એમની એ સૃષ્ટિસૌન્દર્ય નિદર્શક કૃતિઓના સાચા પ્રશંસક બનીને જ દર્શાવી શકીએ

મુબારક અહેરાને આલેખીને છબીચિત્રકળાની શરૂઆત કરી હશે એ વાત તો નક્કી જ.

બીજું, ચિત્રકળાની આ શાખા અન્ય સર્વે પ્રકારો સાથે સરખાવતાં વિશેષ વિશ્વવ્યાપક (universal) છે. પૃથ્વીની ચારે દિશાના મુલકોમાં અસલથી જ છબીકળા ચાલતી આવી છે.

ત્રીજું, જગતના ઇતિહાસ સાથે તેને નિકટ તથા પરાપૂર્વનો સંબંધ છે: ધરતી ધ્રુજાવનારી ઇતિહાસની અસંખ્ય પ્રખ્યાત વ્યક્તિઓને અમરત્વ આપનાર છબી-ચિત્રની આ કળા જ છે. આમ છબીચિત્રોની ગણના 'ઐતિહાસિક ચિત્રો'ના વર્ગમાં થતી હોવાને લીધે પણ તેની મહત્તાનું મૂલ્ય વધી જાય છે.

૧૭૦૦ વર્ષ પૂર્વે

પૌર્વાત્ય છબીકળા વિષે આપણે આગળ જોઈશું; પરંતુ પશ્ચિમ ભણી નજર કરતાં, પથ્થર કે કાષ્ઠમાં અંકિત થએલાં આગવી તાઝગી ભરેલાં જે જૂનામાં જૂનાં છબી-ચિત્રો આપણને જડી આવે છે તે આજથી ૧૭૦૦ સાલ પૂર્વેનાં છે. એ તસવીરો લંડનની 'નૅશનલ ગૅલેરી'માં ઇજિપ્શીઅન મમીઓની પેટીઓ ઉપર જોવા મળે છે. પણ એ માત્ર શીર્ષદર્શક છબીઓ (portrait heads) જ છે. પોતાનાં લગભગ અસલ જેવાં પ્રાચીન સૌંદર્ય સહિત એ છબીચિત્રો અદ્યાપિ સચવાઇ રહ્યાં છે. એમાં રંગ નથી, કેવળ રેખાંકન છે. રંગભર્યાં છબીચિત્રો એ ત્યાર પછીના યુગોની દેણગી છે.

સમાવિષ્ટ છબીચિત્રોની કળાનો આરંભકાળ

આ પછી નજદીક આવતાં, મધ્યકાલીન યુગમાં ચૌદમા સૈકામાં ઇટાલિયન ચિત્રકારોના છબીચિત્રો જોવા-માં આવે છે, પણ તેમાં લાક્ષણિક છબીચિત્રો કરતાં એકદેશીય મુખમરોડ વિશેષ જણાય છે. એક વ્યક્તિથી બીજી વ્યક્તિ ચિત્રમાં જુદી જુદી ઓળખાઈ આવે એવું કૌશલ્ય ચિત્રકળામાં પાછળથી ઊતરવા પામ્યું. અને તે વેળાનાં એ છબીચિત્રો સ્વતંત્ર છબીચિત્રો પણ નહોતા જ. આરંભમાં તો જેમ પૂર્વમાં, તેમ પશ્ચિમમા પણ ધાર્મિક વિષયોવાળાં જ ચિત્રો હતાં. એટલે ઇટાલિયન કળાકારો તે સમયે જે ધાર્મિક ચિત્રો ચીતરતા તેના એક સમાવિષ્ટ અંગ લેખે તે ચિત્રોમાં જીવતાં મનુષ્યોની છબીઓ ચીત-રાએલી દેખાતી. ચિત્રકાર પોતાનાં એવાં ચિત્રોમાં મન-કલ્પિત મનુષ્યાકૃતિઓનો જે સમૂહ રજૂ કરતો, તેમાં તે પોતાની તસવીરને અથવા તો પોતાના કોઈ સમકાલીન કલાકાર યા મિત્ર કે ગમેતેની તસવીરને સમાવી દેતો. જ્યોત્તો નામે એક પ્રાચીન ઇટાલિયન ચિત્રકારે એમ જ પોતાના દેશના વિખ્યાત કવિ દાન્તેને અને પ્રિય સ્વ-જનોને એક કાલ્પનિક ધાર્મિક ચિત્રમાં સમાવી દીધેલા.

આવી રીતે માત્ર સમાવેશને કારણે ચીતરતી છબી-ઓની પ્રથા પંદરમી સદીમાં તો તદ્દન સામાન્ય થઈ પડી. ગેઝોલીએ અને પ્રખ્યાત ચિત્રકાર બોટીચેલીએ 'Ado-ration of the Magi' નામે જાણીતા ચિત્રમાં સાંતો પ્રસિદ્ધ મેડીસી કુળનાં મુખ્ય નરનારીઓની તસવીરોને પણ અન્ય માનવાકૃતિઓ વચ્ચે ગોઠવી દીધી. 'Last Judgement' નામે કૃતિમાં તેના ચીતારા સીનોરેલીએ પોતાના ભાઈબંધ ચિત્રકાર ફ્રા ઍન્જેલિકોને સ્થાન આપ્યું હતું. આમ, જેમ યુરોપની દક્ષિણમાં તેમ ઉત્તરમાં પણ જાણીતા વલંદા ચિત્રકાર હ્યુબર્ટ વાન આઇકે પોતાના સગા ભાઈ જ્હૉનને 'Adoration' નામે એક ચિત્રને ખૂણે બીજી કલ્પિત વ્યક્તિઓ ભેગો ચીતર્યો છે.

તસવીરો: દાનધર્મ અથવા સખાવતના ઇનામ લેખે

જેમ આજના જમાનાના સખાવતી નરનારીઓ પોતે કરેલા દાનધર્મના બદલા કે ઇનામ તરીકે કોઈ મકા-નમાં પોતાના નામની તખ્તી જડાવે છે કે છબી મુકાવે છે તેમ મધ્યકાલીન યુગમાં તે સમયના શ્રીમંત શેઠો અને શેઠાણીઓ પોતાના શહેરના ધર્માલયની દીવાલ ઉપર પોતાના કોઈ ઇષ્ટ દેવતા યા પુરુષ્બી સંતની પવિત્ર યાદમાં ભીંત-ચિત્રો (frescos) નામીચા ચિત્રકારો પાસે બનાવરાવતા અને તેની ભેટ કરતા; પણ તેમ કરતાં પહેલાં તેઓ ચિત્રકાર જોડે એવી શરત કરતા કે જે વિષયનું ચિત્ર પાડવાનું હોય તેમાં અન્ય કલ્પનામૂર્તિઓ ભેગી તેમની પોતાની અને તેમના કુટુંબના સભ્યોની પણ છબીઓ તેમાં ચીતરીને સમાવવી. આમ આ દાનવાન નર-નારીઓ કોઈ વાર ભીંતચિત્રની બરાબર મધ્યમાં અથવા તો તેના કોઈ ખૂણે અમર થઈ જતાં'.

સ્વતંત્ર છબીચિત્રો

સમાવિષ્ટ છબીચિત્રો પછીનું બીજું પગલું કુદરતી રીતે સ્વતંત્ર છબીચિત્રોનું હોય જ. હયાત વ્યક્તિઓને, તેમને પોતાને ખાતર જ સ્વતંત્ર રીતે ચીતરવાનો રિવાજ ત્યાર બાદ તરત જ અમલમાં આવવા પામ્યો અને જનતામાં સામાન્યપણે આદરણીય થઈ પડયો. પંદરમી સદીમાં જ એ કળાના ઉસ્તાદો જેવા કે ધીર્લેન્ડીઓ, ફ્રાનસિસ્કો, બેલીન અને જાન વાન આઇક ઇત્યાદિએ સ્વતંત્ર છબીચિત્રોનો આરંભ કરી દીધો. પણ તે વેળાએ તેમનાં એ છબીચિત્રો માત્ર મનુષ્યની ડોક જેટલા ભાગમાં જ સમાઇ રહેતાં, અને તે પણ વળી અર્ધમુખદર્શક જ, એટલે કે ચહેરાનો કેવળ પાર્શ્વિક (profile) ભાગ જ ચીતરવામાં આવતો. આપણા સામાન્ય પ્રેક્ષકવર્ગને ઘણું ભાગે એવો ખયાલ છે કે 'profile' એટલે ચહેરાની પડખેની કપાળથી લઇને તે ગળા લગીની રૂપરેખા. પરંતુ આ સમજ અધૂરી છે. Profileમાં તો આખા ડોકાની–મસ્તિષ્ક અને ગ્રીવાના આગલા તેમજ પાછલા પડખેના ભાગની પણ રૂપરેખા આવી જાય છે. તે વેળાનાં આવાં અર્ધ મુખદર્શક પાર્શ્વિક છબીચિત્રો કાળી પૃષ્ઠભૂમિકા ઉપર અતિ સ્પષ્ટ સુરેખદાર રેખાઓથી ચીતરએલા દીપી નીકળતાં. પોણા તથા પૂરા ચહેરા આલેખવાની મુશ્કેલી ટાળવાનો પ્રયાસ જરા પાછલા કાળમા થવા પામ્યો. પણ અજાયબીની વાત તો એ છે કે એવો પ્રયાસ જર્મનીમાં એ સમયથી પણ કાંઇક આગળ, છેક ઈ. સ. ૧૪૬૦માં બર્લિનના એક ચિત્રકાર મેટેગ્ઝાએ આદરેલો. એ પૂર્ણ મુખદર્શક સૌથી પહેલવહેલા પાશ્ચાત્ય છબીચિત્રનુ નામ, તેમાં ચીતરેલી વ્યક્તિના નામ પ્રમાણે 'Cardinal Scarampi' એવું હતું. પાછળથી તેનુ અનુકરણ કરીને ફ્લેમિશ ચીતારાઓ (એટલે કે હાલ જે બેલ્જિયમનો પ્રદેશ છે તેના મધ્યકાલીન જમાનામા ગણાએલા એક મોટામાં મોટા ભાગના વતની ચિત્રકારો)ની અને યુરોપના બીજા દેશોના ચિત્રકારોની કલમનાં, પૂર્ણ, પોણા તથા અર્ધ-મુખદર્શક છબીચિત્રો એક પછી એક બહાર પડવા લાગ્યા.

સોળમી સદીનાં સુધરેલાં છબીચિત્રો

પરંતુ એ પંદરમી સદી પસાર થયા બાદ સોળમી સદીની શરૂઆતથી જ છબીચિત્રોની કળાએ જબરદસ્ત પલટો લેવા માંડયો. તસવીરની આગલી શૈલીએ પોતાની સંકુચિતતા અને અન્ય બંધનોને તજ્યાં. કળામાં કાંઇક અનેરી સરળતા અને વિશાળતા આવવા માંડી. ચીતરાતા ચહેરાઓની જડ તથા ભારે બાહ્ય રેખાઓની અને આખા છબીચિત્રની કામગીરીની જે સામાન્ય અશિથિલતા (tightness) હતી તે દૂર થતી જઈ તસવીરો વિશેષ નૈસર્ગિક, વધુ તાદૃશ્ય (life like) અને વધુ ઘાટીલી બનવા લાગી. એ ઉપરાંત જેને આપણે ચિત્રકળાની એક સંજ્ઞા પ્રમાણે 'beautiful flesh-painting' કહીએ છીએ તેવી માંસલ શોભા અથવા માંસલ મોહકતા પણ એ છબીચિત્રોમાં વ્યક્ત થવા માંડી. વળી, જેમ એ વેળાએ યુરોપમાં વ્યક્તિત્વવાદ ખીલતો જતો હતો તેમ છબીચિત્રો પણ હવે વિશેષ વ્યક્તિત્વમય થતાં જઈ પ્રખ્યાત તથા અમર બનવા લાગ્યાં.

છબીચિત્રકારની કાર્યકુશળતા

એક ખરેખરી અચ્છી તસવીર પાડવા કાજે ચિત્રકારને બે ખયાલ પોતાના મનમાં ચાલુ રાખવા પડે છે. એક વિચાર: મૂળ વ્યક્તિની આબેહૂબ રજૂઆતનો; બીજો વિચાર: ચિત્રની સામટી કળામય અસરનો યાને તેના કલાત્મક સર્વદર્શનનો. પહેલા ખયાલ પ્રમાણેની કામગરીમાં સત્યનિરૂપણ લાવવું પડે છે. બીજા ખયાલ પ્રમાણે કાર્યદક્ષતામા સૌંદર્યદર્શન કરાવવુ પડે છે. આ બન્ને કાર્યસિદ્ધિઓની સુયોજ્ય મિલાવટ જમાવવા ઉપર જ તસવીરકારની ફતેહનો મુખ્ય આધાર રહેલો છે. એ સાર ચિત્રકારને પોતાની બધી શક્તિ ખર્ચવી પડે છે, એક સાદામા સાદી એવી મુખાકૃતિમાંથી પણ ખુશનુમા તસવીર ઉપસ્થિત કરવી પડે છે; પણ તેમ કરતાં ચીતરાના મુખનું મૂળને લગોલગ મળતું આવતું વ્યક્તિત્વ લગારે ખોરવાયા વિનાનુ બનવું જોઇએ. વળી ચીતરાતી વ્યક્તિના માથાના વાળ અને નેત્રોના રંગની, કપોલ તથા હડપચીઓની વક્ર રેખાઓની તેમજ ચહેરા અને હાથની ચામડીની કુમાશ (texture)ની પ્રામાણિક રજૂઆત તેણે લાવવી રહે છે. તદુઉપરાત છબીચિત્રકારે એક અચ્છા મનોવિજ્ઞાની (psychologist) પણ હોવું અને બનવું ઘટે છે. એ અનિં અગત્યની અને અધરી લાયકાત વિના એક સારા તસવીરકાર થવું અશકય છે. આટલા જ માટે આ લેખની

મિસિસ સિડન્સ ચિત્રકાર ગેઈન્સબરો (નેશનલ ગૅલેરી લંડન) જમણી બાજુ એ જ મિસિસ સિડન્સનુ જોશુઆ રૅનૉલ્ડસે આલેખેલુ ચિત્ર 'ધ ટ્રૅજિક મ્યૂઝ' (ડલવિચ ગૅલેરી) બનેમા એક જ મૉડેલ હોવા છતા બનેના ભાવદર્શનમા કેટલો તફાવત પડી આવે છે તે જુઓ

શરૂઆતમાં છબીચિત્રોને બીજા ચિત્રવિષયના પ્રકારો કરતાં, આલેખન માટે વધારે સરળ ગણવાની ના પાડી છે. માનસવિજ્ઞાની હોવા વિના કઈ રીતે ચિત્રકાર, ચીતરાતી વ્યક્તિનું ચરિત્ર જ નહિ, પણ ખુદ તેનો આત્મા યે ચહેરાની અંદર અને ઉપર દેખાડી શકે એમ છે? આમ એક તસવીરકાર કેવળ અસલની આબેહૂબ નકલ ઉતારનાર નથી, પરંતુ ચિત્રકાર રૂપે એ એક ખરેખરો સર્જક, દૃશ્ય ચરિત્રનિરૂપણકાર છે. આટલા સારુ ચીતરાની મૂળ વ્યક્તિના વ્યક્તિત્વની જોડાજોડ ચિત્રકાર પોતાના વ્યક્તિત્વને કામે લગાડે છે. ચિત્રક અને ચીતરાતી વ્યક્તિ એ બન્નેનું જે વ્યક્તિત્વ હોય તેનાં ચાલુ સમન્વય અને સંગઠન ઉપર છબીચિત્રની સારી, શ્રેષ્ઠ જાતભાત નીવડવા-ઊપજવાનો કુલ આધાર રહેલો છે.

'મૉડેલ' એક, દર્શન અનેક

છબીચિત્રણમાં પ્રત્યેક ચિત્રકારનું પોતાનું અંગત અને અલગ વ્યક્તિત્વ આવી જતું હોવાથી કોઈ પણ બે તસવીરકારો સામે બેઠેલા એક જ 'મૉડેલ'ને એક જ સરખી રીતે જોઈ 'વાચી' ચીતરી શકતા નથી; જેમકે એક જ પ્રસંગ કે વિષયને બે વાર્તાકારો એક જ સરખી રીતે વર્ણવી શકતા નથી. એમ હોવાને લીધે જ એક સારુ છબીચિત્ર અંતે તો એકાદ પુરુષ યા સ્ત્રીનુ વ્યક્તિગત અર્થદર્શન (interpretation) જ બની શકે છે અને નહિ કે કોઈ ફોટોગ્રાફરે પાડેલા ફોટા જેવી નકલી કૃતિ.

છબીચિત્રો વ્યક્તિગત અર્થદર્શન કરાવતા હોવાને લીધે તો એક જ મૉડેલનાં વિધવિધ દર્શન કરાવતી છબીઓના દાખલાઓ, ચિત્રજગતના ઇતિહાસમા અસંખ્ય જોવામાં આવે છે. દૃષ્ટાંત લેખે અઢારમી સદીની સુવિખ્યાત અંગ્રેજ નટી Mrs. Siddonsના ત્રણ છબીચિત્રો, ત્રણ જુદા જુદા નામાંકિત ચિત્રકારોએ પાડેલા, એકએકથી ભિન્ન ભિન્ન છબીપ્રકાર જ બતાવી આપે છે. અંગસ્થિતિને કારણે કે પોશાકથી અને એવી કોઈ બીજી ટાપટીપને કારણે થતા તફાવતના પ્રકારને આપણાથી ગણતરીમાં લેવાય જ નહિ; પરંતુ ચહેરાના ભાવદર્શનનો જે પ્રકારફેર એક જ મૉડેલના સંબંધમા હોય છે તેને વિષે આપણે અહીં ઉલ્લેખ કરીએ છીએ. ત્રણે કુશળ કલાકારો સામે મિસિસ સિડન્સ મૉડેલ તરીકે બેઠેલી. ત્રણે છબીઓનું અર્થદર્શન એકએકથી જુદું. એક તસવીરમાં મિસિસ સિડન્સ એક પ્રકારની લાગે, બીજામાં વળી તદ્દન જુદી જાતની દેખાય. એવું હોવા છતાં ત્રણે તસવીરોમાં મિસિસ સિડન્સના ચહેરાને પિછાણનાર પ્રેક્ષકો એક જ વ્યક્તિને જાણી જાય, એવી ત્રણે ચિત્રકારોની ખાસ ખૂબી વખાણવા લાયક ગણાય. જુઓ, સામે આપેલું, વિલાયતની 'ડલવિચ ગૅલેરી'માં વિરાજતું, સર જોશુઆ રેનૉલ્ડસે પાડેલું મિસિસ સિડન્સનું 'Tragic Muse' નામક છબીચિત્ર, અને જુઓ તેની બાજુનું 'નૅશનલ ગૅલેરી'ને શોભાવતું એ જ મિસિસ સિડન્સનું ચિત્રકાર ગેઇન્સબરોએ બનાવેલું છબીચિત્ર. બન્ને ચિત્રકારે એક જ મૉડેલને હાથ ધરેલ છે, પરંતુ સર જોશુઆવાળી તસવીરમાં મિસિસ સિડન્સ અર્ધ સ્ત્રી અને અર્ધ દેવી જેવી ભવ્ય દેખાતી, આપણને જાણે પોતાની ભણી ખેંચી જ રાખે છે; પણ ગેઇન્સબરોવાળી તસવીરમાં મિસિસ સિડન્સની જે ખરેખરી આંતરપ્રકૃતિ છે તે જ પ્રમાણેની તેને ટેકવતી વિચારવંત અને ઉદાસીન ચીતરી છે. વળી જાણીતા ચિતારા લૉરન્સે એ જ મિસિસ સિડન્સનું ચિત્ર દોર્યું છે, તેમાં તેણે વળી એક ત્રીજી જ રંગત બતાવી છે. એ છબીચિત્રમાં એણે મૉડેલના ચરિત્રદર્શન પર જરા યે ભાર મેલ્યો નથી. ત્યાં ચરિત્રદર્શન દેખવામાં આવતું નથી, પણ તેમાં મૉડેલની માસ-રંગછાયા (flesh tints) ભભકદાર છે. તેને લઇને મિસિસ સિડન્સના ચહેરાની છાપ, પ્રલોભક (seductive) પ્રકારે મોહક બની છે. આમ એક જ વ્યક્તિના છબીચિત્રો વિષે થવાનુ કારણ એ જ કે પ્રત્યેક ચિત્રકાર 'મૉડેલ'ને પોતપોતાની અંગત કલ્પનાશક્તિ અને લાગણીના આધારે જોઇને તે *કલ્પના વડે તેને જુદાંજુદાં લક્ષણોવાળુ આલેખે છે.*

શોભિત છતાં દોષિત

એ એક હકીકત છે કે પ્રત્યેક છબીચિત્રમાં ચિત્રકારના પોતાના માનસનુ અને પોતાની કળાનુ પ્રતિબિંબ પડેલુ હોય છે અને તેને લઇને એક જ વ્યક્તિનાં વિધવિધ દર્શન તેમની કૃતિઓ દ્વારા થવા પામે છે; છતાં ઘણાએક એવા નામીચા ચિત્રકારો થઈ ગયા છે કે જેઓ, વિવિધતાની જ્યાં ખાસ આવશ્યકતા હોય ત્યા તેને દર્શાવવામાં લગભગ નિષ્ફળ નીવડયા છે. એમની તસવીરોમા મોટે ભાગે એકની એક ઢબના ચહેરાઓ અને એકધારા દસ્તો વર્તાઈ આવે છે. દૃષ્ટાંત લેખે જાણીતો ફ્લેમિશ

ચિત્રકાર વાન ડાઈક ભલે પોતાને ત્યાંના એક નાગરિકને ચીતરે અથવા ઇંગ્લાંડવાસી કોઈ ઉમરાવને ચીતરે, તો પણ તેમનાં છબીચિત્રોમાં પાડેલી અંગુલીઓ તદ્દન એક-સરખા આકારની જોવામાં આવશે: પાતળી નાજુક ઢળાવદાર લાંબી અંગુલીઓ. ખચિત, આવી તસવીરોમાંથી સુંદર લેખાય એવી માનવ-અંગુલીઓ કેવી હોવી જોઇએ તેનો નમૂનો આપણને મળી રહે ખરો; પણ એ અંગુલીઓ આ કે પેલી ચીતરાએલી વ્યક્તિની જ છે એવી સચ્ચાઇને પામવાનો તો અહીં કશો સંભવ જ રહેતો નથી. વિધવિધ વ્યક્તિઓની તસવીરો વિષેનું આવું કઢંગુ એકસરખાપણું વાન ડાઈક પેઠે અનેક અન્ય ચિત્રકારોને લાગુ પડેલું જણાઈ આવે છે. તેમની બધી જ છબી-કૃતિઓમાં દેખાઈ આવતાં આવાં યાંત્રિક પુનરાવર્તનથી તે છબીઓ શોભિત છતાં દોષિતની ઉપમાને લાયક ઠરે છે. રોમની જેવો મહાન કલાકાર પણ એ દોષથી મુક્ત નહોતો. આજે પણ આપણે એવાં અનેક સામાન્ય વિષય પરત્વેનાં ચિત્રોમાં આ એકધારી ઊણપ દેખીએ છીએ કે તેમાં ચીતરેલા માનવ-સમૂહમાં ચિત્રકારે ખોડ ઢાંકવા ગમે એવી યુક્તિ અને સંભાળ રાખ્યાં હોય છતાં બધાના ચહેરા જાણે તેઓ સગાં ભાઇઓ કે બહેનો હોય તેવા એકધારા ઘાટ રજૂ કરતા હોય છે.

હા, એમ બની શકે, અને એવું આપણે ઘણી તસવીરોમાં જોઇએ છીએ, કે એક જ કુળ કુટુંબ કે શહેરના વતનીઓની આકૃતિઓમાં તેમના મળતા આવતા પહેરવેશ, ઢબછબ, માથાના વાળને અમુક એક જ ઢબે વાળવા કરવાની રીતિ અને આકૃતિ પાછળની તસવીર-વિષયક એક જ જાતની પૃષ્ઠભૂમિકા વગેરે હોવાને લીધે તે તસવીરો જુદાંજુદાં માણસોની હોવા છતાં એકધારો ભાસ આપે છે; પરંતુ અગાઉ જેનો ઉલ્લેખ કર્યો તે પ્રકારનું એકસરખાપણું ખચિત અકુદરતી હોઈ કળાભંગનો આરોપ વહોરે છે.

તાદૃશ-પ્રિય તસવીરકારો

છબીચિત્રકારોમાં સૌકોઈ પોતપોતાની માનીતી ભાવનાઓ પ્રમાણે વર્તે છે. એમાં એક વર્ગ એવો હોય છે જે જેવું મૉડેલ હોય તેવું જ તેને આબેહૂબ ચીતરે છે; કોઈ પણ વિચારને કારણે તેઓ સહેજ પણ ફેરફાર તેમાં લાવવાનું નાપસંદ કરે છે. મૉડેલના ચહેરા કે અંગનું જેવું બાહ્ય રૂપ, અને ચિતરામણ ચાલી રહ્યું હોય તે વેળાની તેના ચહેરા ઉપરની જે ભાવના, તે જ માત્ર; તે ઉપરાંત પોતાની અંગત કલ્પનાના અંશ માત્રને પણ પોતાની કૃતિમાં આણવાને તે તૈયાર હોતા નથી.

આ ગ્રંથમાં છાપેલું પ્રખ્યાત ચિત્રકાર જોન વાન આઈકનું 'બર્લિન મ્યૂઝિયમ'માં શોભતું છબીચિત્ર 'Man with a Pink' (ગુલાબી પુષ્પવાળો) તપાસો: ચહેરો બરાબર નીરખો; જેશો કે બહુ લાક્ષણિક ચહેરો છે. લલાટ ઉપર ઊંડી લાંબી કરચલીઓ, આંખોને ખૂણે પણ કાગપગી કરચલીઓ, મોં ઉપર ખોડ ખાંપ અને ખાડાટેકરા, નેત્રો હેઠળ સૂજેલી માંસપેશીઓ, ડાબા હાથના પહોંચાની ઉપલી બાજુ ઉપર ફૂટી નીકળેલી જાડી નસો, લબડી પડતી હડપચી, આદિ; કેવાં મૂળ વ્યક્તિ પ્રમાણેનાં તાદૃશ્ય આલેખેલાં જોવામાં આવે છે!

પારીસના લુવ્રમાં વિરાજતું ઘીરલૅન્ડીઓ નામક ચિત્રકારે દોરેલું 'Old man' નામે ચિત્ર છે. એમાં એક વૃદ્ધ ગૃહસ્થ પોતાના મીઠા પૌત્રને વત્સલભાવે નીરખી રહ્યો છે. પરંતુ એ વૃદ્ધ 'મૉડેલ'નું નાક કેવું મોટું સિસોડા જેવું ઉપસેલું ખરબચડું દાણાદાર અને છેક જ કદરૂપું છે! એને લીધે આ તસવીર પહેલી નજરે સોનાની થાળીમાં લોઢાની મેખ મિસાલ જોનારને ખૂંચે છે. છતાં મૂળને તમામ મળતી આવતી એ છબી તેને પરિપૂર્ણ વફાદાર છે, એટલે એ જ તાદૃશતા એ તસવીરની ખરી ખૂબી અને મોટી શોભા છે. જો આવા ચિત્રકારો ઇચ્છે તો 'મૉડેલ'ને ખુશ રાખવા ખાતર, અથવા તો તસવીર જોનારા પ્રેક્ષકોનાં નેત્રોને રીઝવવા ખાતર, તેઓ એકાદી એવી કોઈ વિરૂપતામાં સાંગ ફેરફાર આણી શકે. પરંતુ આ વર્ગના ચિત્રકારો કેવળ તાદૃશતાની જ ધગશ રાખે છે. કુરૂપતાનું તાદૃશ્ય પણ એમની આંખે કળાવિષયક સુંદરતા જ હોઈ તેઓ પોતાના તાદૃશ પ્રિય સ્વભાવને તથા ઉદ્દેશને સંપૂર્ણપણે વળગી રહે છે.

પ્રકૃતિદર્શક છબીચિત્રકારો

પાછળથી, આવા પૂરોગામી કળાકારોની કળાને પગલે ચાલીને એલર્ડ, રિગ્યાં અને હૅારા જેવા જે કળાસ્વામીઓ પ્રકટ્યા તેઓ તાદૃશતા ભેગી અન્ય કળા વિશિષ્ટતાઓ પણ છબીચિત્રોમાં લાવી શક્યા. એમનાં ચિત્રોના



ગુલાબી પુષ્પવાળો
ચિત્રકાર જાન વાન આઈક
(બર્લીન મ્યુઝિયમ) જુઓ પૃ ૨૬

નમૂના આ પુસ્તકમાં વર્ણન સહિત આગળ વાચકના જોવામાં આવશે. તેઓ આબેહૂબ દેખાવથી પણ સંતોષ પામતા નહિ. તેઓ તાત્કાલીક ભાવદર્શનથી પણ રાજી થતા નહિ. પણ તેમણે તો જાણે 'મૉડેલ'ના આત્માઓને પણ ખોળવા માંડ્યા. તેઓ ચીતરાતી વ્યક્તિની મૂળ પ્રકૃતિને ચહેરા ઉપર ખેંચી આણી પ્રત્યક્ષ કરવામાં વિજયી નીવડ્યા. વળી તેઓએ આ ચિન્મય પાત્રાલેખન સાથે પૂર્વગામીઓને અજાણ એવા ભપકાદાર સમાવિષ્ટ શણગાર તત્ત્વોથી પણ પોતાની એ છબીકૃતિઓને વર્ણાવવા શોભાવવા માંડી.

'મૉડેલ'ને સુંદર જ ચીતરવાના આગ્રહમાં અઢારમી સદીમાં તસવીરકળાનું અધઃપતન

પરંતુ અઢારમી સદી દરમ્યાન તસવીરકળા ઊંચે ચડવાને બદલે નીચે ગબડવા લાગી, પશ્ચિમમાં હવે છબીચિત્રો વિષે નવો પવન ફૂંકાવા માંડ્યો. થોડાક અપવાદો સિવાયના બાકીના બધા તસવીરકારો તાદૃશતા તેમજ વ્યક્તિત્વને બાજુએ રાખીને ગમે તેવો ચહેરો હોય તોપણ તેથી દેખાવડો ને રૂપાળો ચીતરી દેખાડવાની લેહમાં તણાતા સૌન્દર્યને ખાતર તેઓ સત્યને ભૂલી જવા લાગ્યા. છબીકળા વિષે આવી ઘેલછા જન્મવાનું કારણ



વૃદ્ધ (દાદો અને પ્રપુત્ર)
ચિત્રકાર ઘીર્લેન્ડાયો
(લુવ્ર પેરીસ) જુઓ પૃ ૨૬

જોઈએ ઇંગ્લાંડમાં રાજા ચાર્લ્સ બીજાના અને વિલિયમ ત્રીજાના સમયમાં બે પરદેશી કળાકારો નામે લેલી અને નેલર રાજદરબારના ખાસ ચિત્રકારો બન્યા દરબારી ખાતુ, એટલે રાજાની માનીતી રાણીઓ તથા અમીર કન્યાઓ અને અન્ય સુસ્તાન લલનાઓને છબી દ્વારા, જેને સુંદર હોય કે ન હોય છતાં બને એટલી સુંદર ચીતરવાનો ક્રમ તેમ જ સ્વાર્થ અમતી બન્યા લલિત લલનાઓ જ નહિ પણ તેમને જોઈને દરબારના લાડીલાઓ અને ઉમરાવ કુંવરો તેમજ વૃદ્ધોને પણ તેના છાયા ઊડ્યા ઉપ, દરબારના તસવીરકારોને તો દરબારના રંગ પ્રમાણે જ ચાલવું રહ્યું આ બે છબીચિત્રકારોએ તત્ત્વને સ્થાને સૌન્દર્યને જગ્યા આપવામાં કશી મણા રાખી નહિ નગરા ચહેરા પણ અનોખા બનતા લાગ્યા, બેડોળ મુખડા પણ ઘાટદાર થઈ નીકળ્યા અને રૂપાળા ચહેરા પણ વિશેષતાને પામ્યા ચહેરો જોતાંવેંત આંખને ગમી જાય એવો ચીતરાયો તો બસ છે, પછી તેમાં ચરિત્રલેખન કે આત્માનું આવિષ્કરણ શોધવું જરૂર નહિ, તો ય શું? રા દરબારમાંથી સ્વાભાવિક જ આ રોગ સામાન્ય જનતામાં પ્રવેશ્યો, એટલે લોકો વચ્ચે પણ જોનારાઓમાં સૌ રૂપમુખી તસવીરો લોકપ્રિય થવા માંડી જ્યાં તસવીર તન ધીર મટી જાય અને બધી જ વ્યક્તિઓને સૌંદર્ય અપાય ત્યાં પછી ચિત્ર મૈત્રકના તેના સમગ્ર જીવ જાગે એ

મૂર્ખાઇલિયોં દેખાવ ઊભો થાય તેમાં નવાઈ શી? આમ એ સૈકાના મધ્યગાળે કળાકારો ચિત્રકારો મટીને વૈતરાઓ બન્યા. તેઓ સુજ્ઞ ચિત્રકો તેમજ સમજુ પ્રેક્ષકો વચ્ચે કેવળ 'ચહેરા-ચીતરુઓ' (face painters) એવી તિરસ્કારયુક્ત સંજ્ઞા વડે ઓળખાવા લાગ્યા, કારણ તેઓ કળાબુદ્ધિથી નહિ પણ વેપારી ધોરણે સૌન્દર્યદર્શી ચહેરાઓ ચીતરી આપી પોતાનુ પેટ ભરી જાણતા. તેમનામાં કેટલાક તો એવા સજ્જડ ચહેરાચીતરુઓ જ હતા કે જેને પોતાની કૃતિને અંગે પહેરવેશ ચીતરવા કે અન્ય શણગાર ચીતરવા માટે કાપડિયા તથા દરજીઓના વર્ગના 'ચીતારા'ઓની સહાય લેવી પડતી હતી. ઇંગ્લાંડમાં તે સમયે આવી અર્થ વિનાની તસવીરો મોટાં મહાલયોમાં અને ખાનગી મકાનોમાં ઠેકઠેકાણે ફેલાઈ ગઈ હતી.

છબીકળાનો પુનરુદ્ધાર

પણ આવો હાસ્યજનક રાહઘાટ પશ્ચિમમાંલાંબો કાળ લગી ચાલી શક્યો નહિ, કેમકે એ જ અઢારમી સદીમાં Hogarth અને એવા બીજા અંગ્રેજ ચિત્રકારો પાક્યા કે જેમણે પડી ભાંગેલી છબીકળાને તેની આગલી માનવંત પરિસ્થિતિએ પાછી પહોંચાડી, એટલું જ નહિ પણ તેમાં અધિક કળા ને શોભા અપનાવ્યાં. એ નવી શૈલીના અનુયાયીઓમાં પાછળથી રેનૉલ્ડ્સ અને ગેઇન્સબરો જેવા જગતના મહાન ચિત્રકારો પાક્યા. તેઓએ પોતાની કૃતિઓમાં નવી વિશુદ્ધતા, નવી નજાકત અને નવું લાલિત્ય લાવવા માંડ્યુ, કે જેનો આગલા વખતમા વત્તાઓછા અંશે અભાવ જ હતો. તેમાં યે, સુંદર સ્ત્રીઓ અને મોહક બાળકોનુ ચિત્રનિરૂપણ કરવામા આ બે ચિત્રકારો તે કાળમા ખરેખરા અગ્રેસરો હતા. આજે પણ સુજ્ઞ ચિત્રપ્રેક્ષકો એમની છબીકૃતિઓની મુક્ત કંઠે પ્રશંસા કરતાં થાકે એમ નથી.

છબીચિત્રોની પૃષ્ઠભૂમિકાઓ

છબીચિત્રોમાં રજૂ થતી વ્યક્તિઓની પાછળ જે પૃષ્ઠભૂમિકાઓ (બૅકગ્રાઉન્ડ) ચીતરાય છે તે, તેમાં ઘણો અગત્યનો ભાગ ભજવે છે, કારણ પૃષ્ઠભૂમિકાઓ તસવીરોની કેવળ શોભા કે શણગાર જ નથી, પરંતુ તેમનો મોટો આધાર છે. પીઠભૂમિકાઓની અનુકૂળતા વિના ઘણી એવી સરસ તસવીરો પણ રદ જાય છે. સુયોગ્ય પૃષ્ઠભૂમિકાને કારણે તસવીર ખીલી નીકળે છે અને તેને સફળતા પ્રાપ્ત થાય છે.

છબીકળાના પ્રારંભમાં તો તસવીરોની પાછળ સંપૂર્ણ નિસર્ગદૃશ્યો (landscapes) ચીતરવામાં આવતાં: કોઈ ગામડાં, શહેર, ખેતર કે ઉદ્યાનનો લાંબો વિસ્તારપટ જ મૂકી દેવામાં આવતો.

પાછળથી વાન આઇક, રેનૉલ્ડ્સ અને રોમની જેવા ચિત્રકારોએ ભૂમિકેર સારી રીતે દર્શાવી શકાય માટે સંપૂર્ણ નિસર્ગ દૃશ્યો ટાળી પૃષ્ઠભૂમિકા તરીકે થોડુંક આકાશ, થોડાંક અભ્ર અને જમીન ઉપર થોડાંક વૃક્ષોનો કેવળ સૂચનાત્મક ઉપયોગ કરવા માંડ્યો.

વળી વાન આઇકે 'આરનોલ્ફીની અને તેની પત્ની'-ના છબીચિત્રને તેમના નિવાસસ્થાનના મુખ્ય ખંડની વચ્ચે જ, ત્યાંની ભીંતને તેના સર્વ શણગાર સહિત પૃષ્ઠભૂમિકા લેખે વાપરી છે; હૉલબીને જીઑર્ગ ગીઝે નામક વેપારીને તેની પેઢીના ચોપડા, ત્રાજવાં, કલમ, શાહી અને ટેબલ સાથે આલેખ્યો છે; અને નિકોલસ ક્રેટઝર નામે ખગોળવેત્તાને તેના વૈજ્ઞાનિક ઓજારો સહિત ચીતર્યો છે. રેનૉલ્ડ્સનું એક સુંદર છબીચિત્ર 'Lord Heathfield' વિલાયતની 'નૅશનલ ગૅલરી'માં છે તેમાં તેણે એ સેનાપતિ ઉમરાવની પાછળ પીઠભૂમિકા તરીકે દૂરથી દેખાતા, તોપોના ધુમાડા વચ્ચે આછા ઢંકાએલા, જીબ્રાલ્ટરના ખડકને રજૂ કર્યો છે. ચિત્રકાર સારજન્ટે તે સમયની 'ફૅશનેબલ' રમણીઓને તેમનાં જ સુશોભિત દીવાનખાનાઓના દેખાવ સાથે ચિત્રાંકિત કરી છે.

પરંતુ તે કાળે પણ અનેક છબીકારો આ બધા દમામદાર અને ટાપટીપવાળા દેખાવની અવેજીમાં કેવળ સાદામાં સાદી પૃષ્ઠભૂમિકા આલેખી મૉડેલના ચહેરાના વર્ણને અનુકૂળ, વધુ ઝાંખા કે વિશેષ ગાઢા રંગની પૃષ્ઠભૂમિકા ચીતરતા.

જાણીતો સ્પૅનિશ ચિત્રકાર વેલાસ્કવેઝ પોતાનાં મૉડેલોની પાછળ વાતાવરણીય પોલાણસૂચક પૃષ્ઠભૂમિકા ઝગઝગાટપૂર્ણ રંગ સાથે મૂકી દેતો. રેમ્બ્રાં પોતાની વ્યક્તિઓને જાણે ઝાંખી ગોળાકાર પ્રકાશ-છાયા વચ્ચે જ વીંટાળી દેતો. ટીશ્યાં, મૉડેલની ગ્રીવા ખીલી નીકળે તેટલા સારુ એકદમ કાળા રંગની સાદી પૃષ્ઠભૂમિકા રજૂ કરતો. હૉલબીન એ કાર્ય માટે વાદળી અથવા લીલા રંગને પ્રાધાન્ય આપતો.



નિર્દોષિકા. સામેના પાના પર જેનું વર્ણન છે તે કલાકાર ગ્રુઝની પત્નીનું બીજું એક ચિત્ર (લુવ્ર પેરીસ)

કેટલાક જર્મન તસવીરકારો એ કાળે પૃષ્ઠભૂમિકા માટે શણગારયુક્ત બુટ્ટાદાર પરદા (tapestry)ને ગમે લેતા વાનડાઈક અને તેની શાળાના ઇંગ્લિશ છબીકાર પીઠભૂમિકામાં ઝાંખા, ભૂખરા રંગના સ્ફટિકના સ્થંભો સાથે રાતા રંગની ચાદર વાપરતા

સૌથી સાચું છબીચિત્ર કોણ પિછાણી શકે?

હવે આ લેખને અંગે આપણે એક અગત્યનો પ્રશ્ન હાથ ધરીશું આ કે પેલી તસવીર સૌથી સાચી તસવીર (most truthful portrait) છે એ કેમ પરખાય? સાધારણ પ્રેક્ષક તો શું પણ સભાન અને સમજદાર એવા ચિત્રપ્રેક્ષકને પણ એની પરખ થવી મુશ્કેલ છે, કારણ કે જેના મૉડેલથી અપરિચિત છબીચિત્રકાર પણ 'મૉડેલ'નો આત્મા ક્યાંથી જાણી શકે? જો તે આત્મા ન જાણે તો તેની પ્રકૃતિ કઈ રીતે પિછાણી શકે? અને જો પ્રકૃતિ ન પિછાણે તો તેના લક્ષણો ને ક્યાંથી પામી શકે? એ કેમ કહી શકે કે અમુક વ્યક્તિના સર્વ મુખમરોડો (features) અણીશુદ્ધ સત્ય કિંવા તાદૃશ્ય છે? જો તેના મુખમરોડો બરાબર આબેહૂબ હોય તો તેનો આ ઉઠાવ બરાબર થયો છે કે નહિ તે પ્રશ્ન વિચારવા જેવો રહે છે વળી જો તસવીર દેખીતી ઉઠાવદાર આવિષ્કરણીય લાગતી હોય તો એ મૉડેલનું છબી ઉતારતી વેળાનું જ થોડાક સમયનું પ્રકૃતિદર્શન છે કે પછી એવા ચલિત ને ક્ષણિક જુસ્સાઓથી મુક્ત, મૉડેલના કોઈ ખાસ મૂળ સ્વભાવનું જ પ્રકાશન છે તે શોધી કાઢવાની ખાસ અગત્ય રહે છે 'આ તસવીર તો મૉડેલનો આત્મા જ ખુલ્લો કરે છે, માટે સૌથી સાચી તસવીર છે' એવો નક્કી ચુકાદો, ઉપર જણાવેલા કારણોને લીધે આપણાથી આપી શકાય નહિ એ દેખીતું છે, પણ તેની ખાતરી તો એક એવો જ ચિત્રકાર આપી શકે કે જેને છબીચિત્રમાં વિરાજેલા મૉડેલ સાથે અગત પ્રકારે ગાઢ પરિચય હોય જેના મનથી એનું મૉડેલ જાણે એક ખુલ્લું પુસ્તક હોય, તે જ એ વ્યક્તિના આછા કે ઊંડા, ચલિત કે સ્થાયી ભાવોને છબીમાં આણી શકે, અને તે યથાર્થ નીકળેલા છે એવી આપણને પ્રતીતિ કરાવી શકે આપણે એક સમજદાર પ્રેક્ષક તરીકે આ કે તે તસવીરનું કળાસૌંદર્ય તથા સુશોભન સત્ય પ્રકારનું છે કે નહિ એ જરૂર આપણી સમજ મુજબ કહી શકીએ, પરંતુ આ કે તે તસવીર મૉડેલ પરત્વે જોતા તેની સૌથી સાચી તસવીર છે એમ આપણાથી ઉચ્ચારી ન શકાય

આટલા જ માટે આપણે અને ફરી એક વાર જોઈ શકીએ કે ખરો છબીચિત્રકાર જાતે માનસવિજ્ઞાની હોવો જોઇએ, તેમજ તે મૉડેલ સાથેના લાંબા, ગાઢ પરિચયવાળો પણ હોવો જોઇએ જો તે તેવો હોય તો જરૂર તે એક સૌથી સાચું છબીચિત્ર જગતને ચરણે ભેટ ધરી શકે છે

કેટલાક પ્રખ્યાત છબીકારો અને તેમનાં નિકટમાં નિકટ સંબંધીજન–મૉડેલો

સાચામાં સાચાં છબીચિત્રો પાડી શકાય તેટલા સારુ અનેક પ્રખ્યાત છબીકારોએ પોતાના મૉડેલ તરીકે પોતાની માતા, બહેન, પુત્રી, પત્ની, આદિ કોઈ પોતાના નિકટમાં નિકટ સ્નેહીજનોને ઉપયોગમાં લીધા છે અને લે છે એના દૃષ્ટાન્ત ચિત્રજગતના ઇતિહાસમાં સંખ્યાબંધ મળી

આવે છે. દાખલા તરીકે વ્હિસ્લર નામે ચિત્રકારે 'મા' નામે છબીચિત્રમાં પોતાની જ માતાને મૉડેલ બનાવી અને સર વિલિયમ ઓરચર્ડસન નામે ચિત્રકારે 'Master Baby'વાળી તસવીરમાં પોતાની જ પ્રિય પત્નીને મૉડેલ લેખે કામમાં લીધી. તથા સર લેવલીને 'મારી પુત્રી' નામક છબીમા પોતાની પુત્રીનો ઉપયોગ કીધો છે. આ ચિત્ર રૉયલ ઍકેડેમીના એક વાર્ષિક પ્રદર્શન વેળાએ બહુ વખણાયું હતું. રાલ્ફ પીકૉક નામે છબીકારે પોતાની ભાર્યા તથા સાળીને 'બે બહેનો' નામક છબીચિત્રમાં કામે લીધા છે. વિલાયતની નૅશનલ ગૅલરીમાં વિરાજતું એ ચિત્ર અતિ સુંદર છે. એમાં બન્ને બહેનોની અંગસ્થિતિ જો કે સાધારણ છે-તમામ સાદી છે-છતાં બન્નેની અત્રન નજાકત તથા માર્દવ એ આ તસવીરની ખાસ મોહકતા છે. વળી બન્ને બહેનોનુ મંસર્ગમય, સ્વાભાવિક, વ્હાલ-ભર્યું, મૃદુ ઊર્મિમાન એમા ખાસ નોધપાત્ર છે. પોતાના પ્રિય સ્નેહીઓ તથા આપ્તજનોને આ ચિત્રકારે શુ તેમના પ્રત્યેની મીઠી લાગણીને ખાતર જ મૉડેલ લેખે કામે લેતા હશે? ના, એનુ મુખ્ય કારણ તો એ જ કે તેઓ એ મૉડેલોના માત્ર પરિચિત ચહેરા તથા શરીરોથી જ નહિ, પણ પૂર્ણપણે તેમનાં મન, દિલ તથા આત્માથી પણ વાકેફગાર હોઈ તેમની કુશળતાથી છબી ચીતરવામાં એનો લાભ લઈ શકતા. તદ્દન દેખીતુ છે કે સતત તથા દીર્ઘ કાળ લગી અનુભવમા આવ્યા હોય તે મનુષ્યોની છબીઓ તેમના હાથે સારી તથા તાદૃશ્ય જ પ્રકટવા પામે. મૉડેલ વિષેના આવા ગાઢ પરિચયને લીધે તેઓ જોઇએ એવુ પાત્રાલેખન પોતાની છબીકૃતિમા લાવી શકે છે; તેમજ મૉડેલની કોઈ ખાસ લાક્ષણિકતાને પણ તેના ચહેરા ઉપર બરાબર દાખવી શકે છે. 'જેવી પ્રકૃતિ તેવી આકૃતિ' પ્રમાણેની સફળતા મૉડેલ સાથેનો નિકટ સંબંધ હોવાથી તેમને સહેજે સાપડી શકે છે.

એક સાચું પણ ઠગારું છબીચિત્ર

પરંતુ દરેક છબીચિત્ર કઈ સ્વભાવદર્શક નીવડવાને સર્જાએલુ હોઈ શકે નહિ. અનેક વાર મૉડેલના ચહેરા ઉપરનો ભાવ તેની આનરપ્રકૃતિથી વિરુદ્ધ જાણી જોઇને આલેખવામાં આવે છે, અને કેટલીક વાર તો મૉડેલની મુખાકૃતિ જ એવી હોય છે કે જે તેની પ્રકૃતિના પ્રતિબિંબ સમ્મી હોવાને બદલે મૂળ પ્રકૃતિને સફાઈથી અને સહેલાઇથી છુપાવનારી હોય છે. આવા કોઈ મૉડેલની છબી જોતાવેંત જ અજાણ્યુ પ્રેક્ષક જરૂર જ માની બેમે કે 'જેવો આત્મા તેવો ચહેરો' એવી કહેવત આ અમુક છબી વિષે તો તદ્દન ખરી હોવી જોઇએ! પરંતુ વાસ્તવમાં તેવુ માનવુ ભૂલભરેલું હોઈ શકે એવા દાખલા પણ છબીચિત્રોના જગતમા એકથી અનેક મળી આવે એમ છે. એ સર્વેમા એક નમૂનો અહીં ખાસ નોધવા જેવો છે. એક દિ, એક સ્નેહીને ત્યા, વિખ્યાત ચિત્રકાર જૉન રસ્યુઅની કલમનુ અત્યંત મોહક છબીચિત્ર 'નરી સરળતા' મારા જોવામાં આવ્યું. એ છબીચિત્ર વિલાયતના નામીચા ચિત્રાલય 'વૉલેસ સંગ્રહ'નુ એક કીમતી રત્ન છે. એમા મૉડેલ લેખે રસ્યુઅે પોતાની નાનકડી સ્વરૂપવતી પત્નીને જ, હાથમા મેંઢુ આપી બેસાડેલી દેખાડી છે. છબીમાં જેવુ નિર્દોષ મેંઢુ છે તેવી જ નિર્દોષતાના નમૂના જેવી આ 'મૉડેલ' છે. જાણે સ્વર્ગેથી સદેહે ઊતરી આવેલી કોઈ બાલિકા સમી દિવ્યાંગના દેવી જ જોઈ લો. એને 'નિર્દો-ષિકા' કહીએ તોપણ ચાલે. એના મૃદુ લોચનમા, લલાટમા, મનોહર નાસિકા અને મરોડદાર ઓષ્ઠમા-કહો કે સારા યે ચહેરામા જાણે નિર્દોષતા જ ભારોભાર ભરેલી છે! કેવુ સૌજન્ય! કેટલી સુકુમારતા! કેટલી સભ્યતા!

મારા સ્નેહીને ત્યાની આ તસવીર જ્યારે ભાવભીના હૈયે હુ આશ્ચર્ય સહિત જોઇ રહ્યો હતો ત્યારે મે દૃઢપણે માની જ લીધુ કે જેવી પ્રકૃતિ તેવી જ આ આકૃતિ છે; જેવો આત્મા તેવો જ આ ચહેરો છે. મારો સ્નેહી પણ કહે કે આમ જ હોવુ જોઇએ. કેંક દિવસ પછી જ્યારે કોઇએ મને આ ખબર આપ્યા કે એ છબીમા મૉડેલ લેખે જે વ્યક્તિ વિરાજે છે તે તો એના કર્તાની પોતાની જ પત્ની છે, ત્યારે મેં જૉન રસ્યુઅને ઘરઆંગણે આવુ એક ઉત્તમ પાત્ર ધરાવવા માટ અહોભાગી જ માન્યો! જે ભાઇએ આ વાત મને જણાવી તેઓએ પણ આ 'નિર્દોષિકા' વિષે મારી સાથે સંમત થઇ એવો જ મત આપ્યો કે 'મિસિસ રસ્યુઅે છબી ચીતરવના પ્રકટાવેલી આ કોઈ કૃત્રિમ નિર્દોષતા નથી જ; એ એનો ખરેખર ચહેરો છે, જેમા એનો આત્મા દેખાઈ આવે છે'

આ પછી લગભગ એક વર્ષ બાદ, જૉન રસ્યુઅની આ નિર્દોષમુખી મૉડેલ-પત્નીનુ સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત

અનાયાસે મારા વાંચવામાં આવ્યું. વાંચીને હું તો દિંગ જ બની ગયો. ત્યારે જ મે જાણ્યું કે લલિત લલના મિસિસ ગ્રૂઝનો ચહેરો તો ખરેખર બાળ-સ્નિગ્ધ જેવો નિર્દોષ જ છે, એવા ચહેરાને નિર્દોષતા પ્રાપ્ત કરવાની આયાસ કરવી જ ન પડે; પરંતુ એ સ્વાભાવિક નિર્દોષ મુખ-મુદ્રા પાછળ પરમેશ્વરે નિર્દોષને બદલે એક અતિ સ્વ-ચ્છંદી તથા દુષ્ટ પ્રકારની છૂપેલ ચંચળતાને જ ઢાંકી હતી. અલબત્ત પોતાના નૈસર્ગિક સૌંદર્યને કારણે મૉડેલ લેખે મિસિસ ગ્રૂઝે પોતાના ચિત્રકાર પતિની નામનામાં ખૂબ વધારો કરી આપ્યો હતો; પણ પત્ની તરીકે તેણે ગ્રૂઝનું જીવ-તર કડવું ઝેર બનાવી દીધું હતું. 'ભાઈઓ, જેની બાયડી બૂરી રે તેને અંતરે આપદા ઊંડી રે' તે પ્રમાણે કળાકાર બાપડા ગ્રૂઝનું અંગત જીવન કપરું તથા દુઃખથી ભરેલું હતું. 'Innocence'નું એ ચિત્ર પૃષ્ઠ ૩૦ પર આપ્યું છે.

કેટલાંક પ્રખ્યાત છબીચિત્રોનો નિર્દેશ

અંતે, મૉડેલના સહકાર વડે ચીતરેલાં એવાં કેટલાંક જગવિખ્યાત છબીચિત્રોનાં અને તેમના બનાવનાર ચિત્ર-કારોનાં નામો આપવાં પ્રસંગોપાત થઇ પડશે.

ગેઇન્સબરોનું 'Mrs. Siddons'
સર જોશુઆ રેનૉલ્ડસનું 'Tragic muse'
જૉન વાન આઇકનું 'Man with a pink'
ધીરલૅન્ડેયોનું 'Portrait of an old man'
રોમનીનું 'Lady Hamilton as spinstress'
વ્હિસ્લરનું 'My mother'
રાલ્ફ પીકૉકનું 'Two sisters'
સાર્જન્ટનું 'Miss Ellen Terry as Macbeth'
રૅનહોપનું 'Madam Gilardoni'
સર જૉન લેવરીનું 'Youth and Age'
વેલાસ્કવેઝનું 'ફિલિપ પાંચમો' અને 'Spanish Admiral'
રેમ્બ્રાંનું 'Portrait of an old lady'
સર ઍન્થની વાન ડાઇકનું 'Portrait of Cornalius Geest'
મોરોનીનું 'Portrait of a tailor'
જ્યૉર્જ ક્લોસનનું 'A Britain peasant'
સર જે. ઈ. મિલે (પી. આર. એ.)નું 'Bubbles'
માદામ વિજી લે બ્રુનનું 'Vigee Le Brun and her daughter'
જૉન વાન આઇકનું 'Arnolfini and Genani'
બેલીનીનું 'Doge Loreldans'
ફ્રાન્સ હૅલ્સનું 'The Laughing Cavalier'
લીઓનાર્દો દા વિંચીનું 'Mona Lissa'
જીન ગ્રૂઝનું 'Innocence'

જગતનાં મનુષ્યો ઉપરથી મહાન ચિત્રકારોએ આલે-ખેલાં આ છબીચિત્રો ખચિત જ ઘણા જોવા લાયક તથા વખાણવા લાયક છે. પ્રત્યેક તસવીરમાં કાંઈ ને કાંઈ ખૂબી મોહકતા અને સૌંદર્ય હોય જ હોય: કોઈમાં રંગની ભભક તો કોઈમાં સુંદર રેખાંકન, કોઈમાં મોહક અંગ-સ્થિતિ તો કોઈમાં આકર્ષક મુખાંગ, કોઈમાં તાદૃશ્યતા તો કોઈમાં નજાકત, કોઈમાં સાદું સૌંદર્ય તો કોઈમાં શણગારનું સૌંદર્ય, કોઈમાં સુયોગ્ય પીઠભૂમિકા તો કોઈમાં ઉમદા વસ્ત્રપરિધાન, કોઈના ચહેરામાં ખરબ-ચડી શોભા તો કોઈમાં તાજી તેજસ્વી ત્વચાનું પ્રાગલ્ભ્ય, કોઈમાં નર્યું ચરિત્રદર્શન તો કોઈમાં કેવળ મુખશોભા, કોઈમાં ઊર્મિપ્રત્યક્ષતા તો કોઈમાં સ્થાયી મનોભાવ, કોઈમાં સચોટ કામગીરી તો કોઈમાં ફોટોગ્રાફી જેવું ઊજળું હસ્ત-કૌશલ્ય, કોઈમાં પૂરેપૂરી સ્થાનિક ઢબછબ તો કોઈમાં સચોટ સ્વદેશીય લાક્ષણિક રજૂઆત, કોઈમાં ખુશનુમા અસર તો કોઈમાં અનુગમતી સ્વાભાવિક છાપ, કોઈમાં ફૅશનની બહાર તો કોઈમાં સાદગીનો જ પ્રભાવ, કોઈમાં ચલિત મુખચેષ્ટા તો કોઈમાં સ્થિર પ્રકૃતિનો દેખાવ, કોઈમાં નર-દેહનું સામર્થ્ય તો કોઈમાં નારી-સૌંદર્યનું માર્દવ, તો કોઈમાં બાળ સૌંદર્યની દિવ્યતા.

થોડીક સર્વોત્કૃષ્ટ છબી-કૃતિઓનો સંક્ષિપ્ત ઉલ્લેખ

ઉપર જે તસવીરોના નામ રજૂ કર્યાં છે તે બધી જ તસવીરો પ્રખ્યાત છે, પણ એમાંની કેટલીક તો બેનમૂન—'માસ્ટરપીસ' કહેવાય એવી અસાધારણ અને સર્વોત્કૃષ્ટ છબીકૃતિઓ ગણાય છે. અહીં થોડીકનો ટૂંકો ખ્યાલ આપવો ઉચિત ગણાશે.



ધ લાફિંગ કેવેલીઅર
ચિત્રકાર ફ્રાન્સ હ લ્સ
(વાલેસ કલેક્શન લંડન)

આપણી પહેલી નજર ઈ સ ૧૪૩૪ની પછી થઈ ગએના ફ્લેમિશ ચિત્રકાર વાન આઈક આલેખેલી 'જૉન આર્નો ફીની અને તેની પત્ની' એ નામની તસવીર ઉપર દોડે છે એમા ઘેન્ટ શહેરમા એઈ વેપારી પેઢીના એક શ્રીમત પ્રતિનિધિને તેની પત્ની સહ ચીતરેલા છે સા ૧ ને ખ મા દરેક જગ્યાએ દીપ્તિમાન રગશોભા, વિગત વાર શણગારદર્શન સચોટ સ્થાનિક વાતાવરણ, સાચી લાગણીયુક્ત કામગીરીની સપૂર્ણતા અને આર્નો ફીની ના નેત્રો તથા ચહેરામાથી છુપાઈને જોતો હોય તેવો પત્ની પ્રત્યેનો ઊંડો પ્રેમભાવ—એ સર્વ આ અતિ પ્રાચીન છબીચિત્રને આજે પણ તસવીરોમા એક અગ્રગણ્ય સ્થાન આપે એવા જ છે

બીજુ ખૂબીદાર છબીચિત્ર તે Cornelius Van Der Geest નામે પુરુષ વ્યક્તિનુ છે એ પણ વાન આઈકની કલમનુ જ કહેવાય છે છબીચિત્રોના વર્ગમા એને તો 'એક ચમત્કાર' (A Miracle) એવી ઉપમા

અપાએલી છે. 'Van Der Geest'ના વસ્ત્રપરિધાનનો સુયોગ્ય રંગ, ચહેરાનો કુદરતી માંસવર્ણ (flesh tint) અને ભાવદર્શન એ આ તસવીરનાં ખાસ આકર્ષણ છે. Geestના ઓઠ અને નેત્રોની રેખાચિત્રણા એટલી તો મોહક અને ખૂબીભરપૂર છે કે તેવી અન્ય છબી ક્વચિત જ આપણા જોવામાં આવે.

આ પછી આવે છે, પંદરમા સૈકામાં થઈ ગએલા જાણીતા ઇટાલિયન ચિત્રકાર ગીઓવાની બેલીનીનું 'Doge Leonardo in his state Robes'. આ ઉમદા તસવીરમાં આપણે એક ચહેરો નહિ, પણ એક આખું જીવન જ નજર સામે જોઇએ છીએ. એમાં એક ઐતિહાસિક પુરુષ લીઓનાર્ડો નામે પોતાની મૂળ પ્રકૃતિ પ્રમાણે ધીરવીર અને મહાસાગરની ઊંડાઈ પહોળાઈ જેટલા ભવ્ય દિલનો સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે. છબીમાં જેવો એનો ચહેરો પ્રભાવશાળી છે તેવો એનો શાહી ઝભ્ભો આકર્ષક છે. આખી તસવીર નાજુક શૈલીએ ચીતરાએલી ભરચક દમામદાર શણગારકૃતિ જ છે.

હવે પદરમી સદીમાં થઈ ગએલા ડચ ચિત્રકાર ફ્રાન્ઝ હાલ્સે ચીતરેલા એક અદ્દભુત તેમજ ગૂઢ છબીચિત્ર નામે 'Laughing Cavalier' ભણી આપણે દૃષ્ટિ માંડીએ. વિલાયતના 'Wallace collection'-માં એ વિરાજે છે. જોતાંવેંત કોઈનુ પણ સંપૂર્ણ ધ્યાન ખેંચે એવો, અને એક વાર જોયા પછી કદી ન ભુલાય તેવો આ નમૂનેદાર ચહેરો છે. અસલ એ ચિત્રનું નામ 'Portrait of an officer' એવું હતું, પણ પાછળથી એનુ નામ બદલીને 'Laughing Cavalier' રાખવામાં આવ્યું છે. ચિત્રપ્રકાર જોતાં હાલનુ એ નામ અસંગત અથવા અયોગ્ય જ કહી શકાય. એ તસવીર આગળ રજૂ કરી છે તે ઉપરથી પ્રેક્ષકો જોઈ શકશે કે એમાં હાસ્ય-laughing મુદ્દલ જ નથી. જે કાંઈ છે તે કેવળ અતિ સૂક્ષ્મ પ્રકારનુ ને કળી ન શકાય એવુ ગૂઢ સ્મિત છે, કે જેને વિષે એમ કહી શકાય કે તસવીરકારે એ સ્મિતને ઊડતું ઊડતુ પકડી લઇને કૅનવાસ ઉપર મેલી દીધું છે. કહો કે, એમાં કેવલીઅર સ્મિત પ્રકટાવતો નથી પણ સ્મિતને જાણે શ્વાસતો હોય એવો જ લાગે છે. ઊભી, વાંકડી ને ફાકડી મૂછવાળા, અજબ સ્મિત સાથેના એ લશ્કરી અમલદારનો આખો ખૂબીદાર ચહેરો પરીક્ષા કરવા લાયક છે. તદ્દઉપરાંત વસ્ત્રોની શોભા આલેખવું કૌશલ બહુ બારીક તથા ઊંચા પ્રકારનું છે. હમણાં તો આ છબીચિત્રની કિંમત બહુ ભારે જ હશે, પણ આંગ્લ ઉમરાવ લૉર્ડ હર્ટફીલ્ડે જ્યારે તેને પ્રથમ ખરીદ્યુ ત્યારે તેણે તેના ૨૦૪૦ પાઉંડ એટલે કે લગભગ રૂ. ૩૦,૬૦૦ આપ્યા હતા.

હવે સોળમી સદી તરફ આવતાં આપણી નજર પ્રખ્યાત ચિત્રકાર રેમ્બ્રાંની સર્જેલી તસવીર '*Portrait of an old Lady*' ઉપર પડે છે. આ તસવીર પણ અત્યંત સુંદર છે. ચહેરાની તાદૃશ્યતા અને આત્માની પિછાણ એ બન્ને એમાં વ્યક્ત થવા જાણે એકબીજાની જોડે સ્પર્ધા માંડી બેઠાં છે. છબીમાંની વૃદ્ધ સ્ત્રીનો ચહેરો પૂરેપૂરો કરચલીદાર છે, છતાં સર્વેને ગમે એવો છે. ચહેરો વૃદ્ધ પણ નેત્રો સહાનુભૂતિપૂર્ણ તેજદાર છે. વળી ચહેરામા માયાળુ ડાવકાઈ છે, સાથે ધરખમતા છે. ચિતારાએ એ છબીને અતિ ભાવપૂર્વક ચીતરી છે. કહેવાય છે કે આ વૃદ્ધ બાઈ એની પોતાની જ માતા છે. માનસવિદ્યાના એક અભ્યાસપાઠ જેવું આ ઉમદા ચિત્ર લંડનની નૅશનલ ગૅલેરીની એક કીમતી મીરાસ છે અને પ્રત્યેક યુગના ભલભલા છબી ચિત્રકારોને પ્રશંસાયુક્ત ઈર્ષામાં મૂકી દે એવુ એ મહાન છબીચિત્ર છે.

આંગ્લ કલાકાર ગેઇન્સબરોના '*Mrs Siddons*' વિષે તથા ફ્રેન્ચ ચિત્રકાર ગ્રુઝના '*Innocence*' વિષે અત્યાર પહેલાં ઉલ્લેખ થઈ ચૂક્યો છે, એટલે હવે આપણે જગવિખ્યાત રૉયલ ઍકેડેમીના એક વારના પ્રમુખ અને પ્રખ્યાત ચિત્રકાર સર જોશુઆ રેનૉલ્ડ્ઝનાં જગનામી છબીચિત્રો નામે '*Angels*' '*Heads*' અને '*The Age of Innocence*' માટે બે શબ્દો લખીશું. રેનૉલ્ડ્ઝની બાળકો પ્રત્યેની પ્રીતિ બહુ જાણીતી છે. એને શિશુપ્રેમી કહીએ તો કાંઈ ખોટું નથી. આ બન્ને ચિત્રોમાં એણે પોતાના ભત્રીજાની પુત્રી, બાલિકા મિસ ફ્રાન્સિસ ગૉર્ડનને તેની બધી બાળસુલભ નિર્દોષતા અને મોહકતા સાથે અત્યંત સરસ રીતે રજૂ કરી છે. રેનૉલ્ડ્ઝનાં બધા બાળચિત્રો જેટલાં સત્યદર્શી છે તેટલાં જ ખુશનુમા છે. આત્મિક સૌન્દર્ય સાથે બાહ્ય સૌન્દર્ય



સૌંદર્યદેવી વિનસ આગળ દર્પણ ધરી રહેલો ક્યુપિડ કલાકાર વેલાસ્ક્વેઝ

દૈહિક સૌંદર્યને રજૂ કરતા જગતના જે કેટલાક નામીચિત્રો છે તેમા (નૅશનલ ગૅલેરી લંડનમા)નુ આ ચિત્ર પણ એની કલા વિષયક સરલતાને લીધે એક ઉત્તમ કૃતિ તરીકે ગણના પામે છે (જુઓ પૃ ૮)

મળી જતા છબીમા ચીતરેલા બાળકો ઉનના જેવા જ દેખાય છે રૅનૉલ્ડઝની ચિત્રપીંછી માટે એવુ કહેવાય છે કે તેની શક્તિમા હર્ક્યુલિસનુ બળ છે, પરન્તુ તેના સ્પર્શમા કોઈ સ્ત્રીની જ નજાકત અને નમાશ છે જગતના બાળચિત્રોમા એની કૃતિઓ સંપૂર્ણ ગણાય છે

એક બીજુ અદ્‌ભુત છબીચિત્ર તે જાણીતા સ્પૅનિશ ચિત્રકાર વેલાક્વેઝનુ 'સ્પૅનિશ સાગર-સેનાપતિ' છે એને જુઓ અને નજર સામે જોઈ લ્યો બસ સાક્ષાત શૌર્ય મૂર્તિ રૂઆબદાર ચહેરો અને સામર્થ્યનુ ભાન કરાવતી ફાંકડી અંગસ્થિતિમા એ નૌકાધિપતિ ખૂબ જ પ્રભાવશાળી દેખાય છે નૅશનલ ગૅલેરીને શોભાવતુ એ છબીચિત્ર વેલાક્વેઝની સર્વોત્તમ કૃતિ લેખે પ્રખ્યાત થયુ છે નૅશનલ ગૅલેરીના કાર્યવાહકોએ એ તસવીરને તથા વેલાક્વેઝના એક બીજી તસવીરને ૫૫,૦૦૦ પાઉંડ ની અસાધારણ મોટી કિંમતે ખરીદી હતી

હવે ૧૮૮૬મા બહાર પડેલા એક અત્યત જાણીતા છબીચિત્ર ભણી આપણે નજર ફેરવીએ એનુ નામ 'બબ્લ્સ' છે સર જે ઈ મીલે (પ્રમુખ, રૉયલ ઍકૅડેમી)ની પ્રખ્યાત પીંછીથી એ ચીતરાએલુ માસ્ટર વિલી જૅક્સ નામે પોતાના જ પૌત્રને એ તસવીર દ્વારા તેણે વિશ્વમા અમર કરી દીધા છે આ ચિત્રનુ રેખાંકન નમૂનેદાર છે એ તસવીરમા ત્વચાની સુકુમારતા, રંગની ખૂબી અને બાળકના ગૂંચળાદાર અર્ધા રાતા અર્ધા સોનેરી વાળની રમણીય ઘટાનુ આબેહૂબપણુ અતિ અસરકારક દેખાવ રજૂ કરે છે સાબુના રંગીન પરપોટાને ઊંચે જોતી બાળકની વિચારવતી મોટી સુડોળ આંખો અને લગાર ખુલ્લા થઈ ગએલા મરોડદાર તાજા, મીઠા ઓષ્ઠોવાળી મનહર મુખાકૃતિ પ્રેક્ષકને પોતાની ભણી ખેંચી લે છે જાહેરખબરોની દુનિયામા આ તસવીરે જબરદસ્ત પરિવર્તન આણ્યુ છે પેઅર્સ સાબુ બનાવનારી વિલાયતની પ્રખ્યાત પેઢીએ એને એક

પેઅર્સવાળાઓએ એ ચિત્રને પોતાના લાભનું જાણીને ગંજાવર મોટી રકમે ખરીદી લીધું છે અને તેનો ઉપયોગ તેઓ પોતાના સાબુની જાહેરખબરમાં કરતા રહે છે.

ખૂબ લંબાણ થયું હોવાથી વધુ ન લખતાં, છેવટ એક જ મહાન છબીચિત્ર વિષે બોલી આપણે આગળ વધીશું. જેણે જગવિખ્યાત 'મોના લિસ્સા'નું અસાધારણ અગમ્ય છબીચિત્ર ન દીઠું હોય એવો આપણા દેશનો કોઈ ખરેખરો ચિત્રવિલાસી પ્રેક્ષક હશે ખરો? ચિત્ર-જગતમાં આવું ચર્ચાસ્પદ ચિત્ર અદ્યાપિ પ્રગટ્યું નથી. ચાર ચાર સાલ લગી પ્રખ્યાત ચિત્રકાર લીઓનાર્દો દ વિંચીએ જીવતીજાગતી મોનાને અવલોકી, અભ્યાસી અને પછી જ, તે દુનિયાને આવું સર્વોત્કૃષ્ટ છબીચિત્ર ભેટ કરી શક્યો. મૂળ મૉડેલનું આખું માનસ જ વિંચીએ આ તસવીરમાં ઉતાર્યું છે. એ ચિત્રની મુખ્ય અને મહાન ખૂબી તે તેની અજબ, અકળ અને અગમ્ય એવી ભેદી સ્મિત-ભરી મુખમુદ્રા છે. મોટી નવાઈની વાત તો એ છે કે એ ખરેખર જ સ્મિત છે કે નહિ, અને જો હોય તો તે શું સૂચવે છે એનો ભેદ હજી લગી ભલભલા ચિત્ર-કારો પણ નક્કી પારખી શક્યા નથી. અદ્યાપિ કોઈને સમજ જ પડતી નથી કે ચિત્રાંકિત લિસ્સાના બિડા-એલા ઓઠોને ઢાંકે ખૂણે ગુપ્ત સુખ છે કે દુઃખ છે, છુપાવેલો પ્યાર છે કે મૂંગો તિરસ્કાર છે—સૂક્ષ્મ સદ્‌ભાવના છે કે દબાવેલી દુષ્ટતા છે? એવી આ અકળ મોહક તસવીર પારીસ ખાતે લુવ્રના સંગ્રહસ્થાનમાં અદ્‌ભુત, અમર અને અનુપમ ગણાતી સર્વેકોઈનું લક્ષ ખેંચી રહી છે.

પૌર્વાત્ય છબીચિત્રો

પશ્ચિમ વિષે આપણે વિગતે વાતો કરી. હવે આપણે પૂર્વ ભણી દષ્ટિ માંડીશું.

છબીચિત્રોની કળા આપણા આ પ્રિય ભારતવર્ષમાં હજારો વર્ષોથી જાણીતી છે. બુદ્ધ ભગવાનના પોતાના જીવન-કાળમાં અજાતશત્રુએ તેમની છબીકૃતિ મેળવવાની ઇચ્છા દાખવી. બુદ્ધે પોતાનો પડછાયો વસ્ત્રના એક ટુકડા ઉપર પાડચો અને તે ઉપર ચિત્રકારે રેખાઓ આંકી મુખાકૃતિ બનાવી તેને રંગથી પૂરી દીધો હતો. બૌદ્ધ ભીંત-ચિત્રો (fresco) ઉપરની તસવીરો આપણી એ પુરાણી કળાની જીવતી સાક્ષીઓ જ કહી શકાય. અજ-ન્ટાની પહેલા નંબરની ગુફામાં જે માનવ-આકૃતિઓ જોવામાં આવે છે તે ખરેખર થઈ ગએલા રાજાઓની તસવીરો જ કહેવાય. બૌદ્ધ ધર્મશાસ્ત્રોમાં જણાવેલી કેટલીક જાણીની વ્યક્તિઓને બૌદ્ધ ગુફાઓની દીવાલો પર જોકે કલ્પનામિશ્રિત ચીતરવામાં આવી છે, છતાં તે ખરેખરાં છબીચિત્રો જ છે.

અજન્ટાની એ કળા-સમૃદ્ધિની નકલ કેટલીક સદીઓ પાછળથી ટિબેટમાં પણ થવા પામી હતી. ત્યાં ગ્યાન્ટસે ખાતે આવેલ એક બૌદ્ધ મઠમાં ભીંતચિત્રો બનાવવામાં આવ્યાં છે. તેના એક ભાગમાં ચિત્રકારે પોતાની જ આકૃતિને આમેહૂબ રજૂ કરી છે. મુખમુદ્રા ખૂબ જ લાક્ષણિક જણાઈ આવે છે. એ છબીકળાની શૈલી અજ-ન્ટાની શૈલીને એટલી તો સંપૂર્ણપણે મળતી આવે છે કે જાણકારોનું માનવું છે કે આ બન્ને સ્થળનાં ભીંતચિત્રો કોઈ એક જ ચિત્રકારે બનાવ્યાં હોય.

બૌદ્ધ સમય પછી મોટે ભાગે મુગલ શૈલીએ અને અમુક હદે રાજપૂત શૈલીએ છબી-ચિત્રો સંબંધી મોટો ફાળો નોંધાવ્યો છે; એટલે અત્રે આ લેખમાં તેની યોગ્ય નોંધ લેવી આવશ્યક ગણાશે.

પૂર્વ વિષે પશ્ચિમનું અજ્ઞાન અને અવગણના

શરૂઆતમાં આગળ જુદેજુદે સમયે હિન્દમાંથી અમુક સંખ્યામાં કેટલીક નાનાનાના ઘાટની શણગારમય રંગીન લઘુતસવીરો પશ્ચિમમાં ગએલી; પરંતુ ત્યાંનાં સંગ્રહાલયોની નોંધપત્રિકાઓમાં એ તસવીરોને પર્શિયન અથવા ચાઇનિઝ લેખે જણાવેલી. વિશેષ તો એ કે તસવીર છતાં એની ગણના ત્યાં લલિતકળાના વર્ગમાં કોઈ કરતું જ નહિ. સામાન્યપણે ત્યાં એ તસવીરો પુસ્તકોના શણગાર-કાર્યની વસ્તુઓ ગણાતી. કોઈ એને 'કળા'ના નામથી ઓળખતું જ નહિ; કળા નહિ, પરંતુ કળાભાસી બનાવટના રસિક નમૂનાઓ જેવી જ એ તસવીરો લેખાતી.

હિન્દની ચિત્રકળા વિષે તે વેળાએ તેમનો આવો હલકો અભિપ્રાય હોવાનું કારણ શોધવું મુશ્કેલ નથી. પશ્ચિમ હમેશાં કળાને અમુક દષ્ટિબિંદુથી જ જોતું આવેલું. જ્યાં લગી પૂર્વનું એક ચિત્ર અથવા પ્રતિમા પશ્ચિમની શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ અનુસાર બનેલાં જાહેર થાય નહિ, જ્યાં લગી ચિત્રનું યથાદર્શનીય આલેખન (perspective

delineation) અને પિંડની અંગરચના (anatomy) પાશ્ચાત્ય પાઠ્ય પુસ્તક પ્રમાણે પસાર થએલાં કહેવાય નહિ ત્યાં સુધી એ ચિત્ર અને એ પ્રતિમા પશ્ચિમની તુલનામાં કળાની કૃતિ નહિ, પણ પૂર્વની કોઈ કુતૂહલમય કારીગરી (curio) જ અંકાતી.

જ્યારે જાપાને આંખ ઉઘાડી

આમ કેંક સમય પર્યંત ચાલ્યું. છેવટે જ્યારે જાપાનની કળાનો સૌંદર્ય-વિજ્ઞાનના એક પ્રકાર તરીકે સ્વીકાર થયો અને તેનો અભ્યાસ આવશ્યક મનાયો ત્યારે પૂર્વની કળાસંસ્કૃતિનો પરિચય થવા લાગ્યો. ત્યારે જ હિન્દની ચિત્રકળા વિષે તેમનો દૃષ્ટિકોણ બદલાતા માંડ્યો. પછી જ ત્યાંના કળાકારોને સમજાયું કે જે મર્યાદા તેઓએ બાંધી હતી તેનાથી વિશાળ ફલક પર કળાનો વિગાર કરી શકાય એમ હતું. જ્યારે જાપાનીઝ ચિત્રકાર હોકુસાઇએ પોતાની પૌર્વાત્ય ચિત્રકળાથી આખા યુરોપને આંજી દીધું, જ્યારે મિલેટ અને વ્હિસ્લર જેવા કળાકારોએ તેની કિમ્મત આંકી, ત્યારે તેમને પૂર્વની ચિત્રકળામાં જે ખાસ તત્ત્વો અને લક્ષણો સમાએલાં છે તે એક પછી એક ઝપાટાભેર જણાવા લાગ્યાં. તેમના વિચારમાં તે ઘડીથી પરિવર્તન થવા માંડ્યું ને આપણી છબીકળા વિષેની તેઓની સમજ વધુ ઊંડી થઈ. એ સમયથી તેમના શાસ્ત્રીય નિયમોની જડતા ઢીલી થઈ અને હિન્દની તસવીરકળા એ સત્ય સિદ્ધ કળા જ છે એવો તેમણે મુક્ત કંઠે સ્વીકાર કર્યો. આ પછીથી, એક ચિત્ર, ચિત્ર કહી શકાય એટલા સારુ કેનવાસ પર જ ચીતરેલું હોવું જોઇએ અને વળી તે સોનેરી ચોકઠામાં જ જડેલું હોવું જોઇએ એવો તેમનો મતાગ્રહ દૂર થતો ગયો અને ભીંત ઉપર ચીતરેલાં બૌદ્ધ ચિત્રો તથા લઘુ મુઘલ તસવીરો ભારતવર્ષની લલિતકળાના પ્રતિનિધિરૂપ નમૂનાઓ લેખે માન્ય થતાં ચાલ્યા.

મુઘલ તસવીરો

મુઘલ વંશના પહેલા બાદશાહ બાબરથી લઇને તે શાહજહાનના રાજ્યઅમલ સુધીના બધા નૃપતિઓ કળાપ્રેમી હતા. તેઓ જાતે કળાપ્રેમી હોઈ રાજ્યની કળાપ્રવૃત્તિઓના પ્રોત્સાહક જ નહિ, પણ પૂરા આશ્રયદાતા હતા. એમના આશ્રય હેઠળ ચિત્રોના નામે જે કળાસૃષ્ટિ સર્જાઈ તેમાં તસવીરો યાને છબીચિત્રોનું પ્રમાણ ઘણું જ મોટું હતું.

હિન્દમાં જ સર્જાએલાં મુઘલ શૈલીને લગતાં જે સૌથી પહેલવહેલાં છબીચિત્રો પ્રકટ્યાં તે બહુધા પર્શિયન યાને ઇરાની કલમને મળતાં હતાં. સોળમા સૈકામાં ઇરાનની છબીચિત્રોની શૈલીનું અનુકરણ મુઘલ શૈલી કરતી. એવાં છબીચિત્રો તે વેળાએ 'હિન્દી-ઇરાની કલમ'નાં લેખાતાં.

વખત જતાં જેમજેમ હિન્દી વાતાવરણની અસર મુઘલ યુગ ઉપર વિશેષ થતી ગઈ તેમતેમ શૈલીપલટો થવા લાગ્યો. મુઘલ ચિત્રકળાએ સ્વતંત્ર રૂપ ધારણ કરવા માંડ્યું. ઇરાની કલમ રાજપૂત કલમ સાથે જ્યારે બરાબર ભળી ગઈ ત્યારે જે શૈલી જન્મી તે જ શુદ્ધ મુઘલ શૈલી બનવા પામી. પાછળથી જ્યારે મુઘલ વંશની પડતી થવા માંડી ત્યારે મુઘલ ચિત્રોમાં 'રૂમી' યાને યુરોપિયન કળા અમુક અંશે ઉમેરાવા પામી હતી.

પુરાતન સિંધમાં છબીકળા

મુઘલ શૈલી અને રાજપૂત શૈલી એ પાછલી સદીઓનો પરિપાક જ; પરંતુ તે પૂર્વે છેક ઈ. સ. ૭૦૦થી લઇને તે ૧૫૦૦ સુધીમાં હિન્દી ચિત્રકળાએ કોઈ છબીચિત્રો સર્જેલાં કે નહિ એવો વિચાર સહેજે આપણને ઉદ્ભવે ખરો. ચિત્રોનો બૌદ્ધ જમાનો ચાલ્યો ગયો, તે પછીની હિન્દી ચિત્રકળાની સ્થિતિ કેવી હતી એ જાણવું જરૂરી છે. ઇતિહાસપ્રિય વાચક સમજી શકે એમ છે કે સાતમાથી લઇને તે સોળમી સદી સુધીમાં, મધ્ય એશિયામાંથી અને પશ્ચિમ બાજુએથી હિન્દ ઉપર થતા પરદેશી હુમલાઓને લીધે હિંદુસ્તાન ચાલુ અધાધૂધી અને અંદરોઅંદરના ઝગડામા સદા રોકાએલું રહેતું. વળી એ દરમ્યાન બૌદ્ધ ધર્મ પણ આ ભૂમિમા ઝાંખો અને ઝાંખો થતો જઈ 'હિન્દુઈઝમ'માં ભળી ગયો. આમ ભીંતચિત્રોનો યુગ પૂરો થયો અને દેશની તે વેળાની અશાન્ત પરિસ્થિતિને લીધે છબી-ચિત્રની બાબતમા કાંઈ ખાસ પ્રગતિ થઈ હોય એમ જણાતું નથી.

પરંતુ તજ્જ્ઞોએ આટલી એક નોંધ કરેલી છે કે 'એ વેળાએ સાધારણ ચિત્રકામ નજીવું અને નહિ જેવું થયા કરતુ અને જીવંત વ્યક્તિઓના છબીચિત્રો સિંધના મુલકમાં વિશેષ બનાવવામા આવતાં.'

આઠમા સૈકામાં અરબ સેનાપતિ મહમદ બિન કાસિમે જ્યારે સિંધ દેશ સર કર્યો ત્યારે હિંદુઓના એક પ્રતિનિધિમંડળે તેની પાસે જઈ તેની તથા તેની સાથેના અરબ અમલદારોની તસવીરો બનાવી આપવાની વિનંતી-પૂર્વક ઇચ્છા રજૂ કરી.

રાજપૂત અને મુઘલ છબીકળાનો સમન્વય

ભારતવર્ષમાં રાજપૂત અમલ દરમ્યાન છબીચિત્રો પ્રકટ થતાં હતાં અને તે ભારે વખણાતાં હતા. તે વેળા-એ રાજપુતાના અને ખાસ કરીને જયપુર, રાજપૂત કળાનુ મુખ્ય તથા મધ્યસ્થ કેન્દ્ર ગણાતું. રાજપૂત ચિત્રકળાના સંબંધમાં જે 'રાજસ્થાની શૈલી' કહેવાય છે તે હિન્દી ચિત્રકારો વચ્ચે 'જયપુરી કલમ'ના ઉપનામે જાણીતી છે.

જયપુર તથા રાજપુતાનામાં આવેલાં અન્ય શહેરોના કળાકારો પાછળથી મુઘલ દરબાર ભણી ખેંચાયા, એટલે સત્તરમા સૈકામાં રાજપૂત લક્ષણવાળી છબીકળા દિલ્હી, આગ્રા અને લાહોરમાં દાખલ થવા પામી. તેણે ઇરાની ઢબની મુઘલ તસવીરોમાં ભાગ પાડીને તસવીરોની અલાયદી મુઘલ શૈલી ઊભી કરી. ઔરંગઝેબ આવ્યો ત્યાં લગી તે ફૂલી-ફાલી. તેના કળાહીન રાજ્યઅમલથી જ મુઘલ છબી-કળા વીખરાતી ચાલી, પણ કળાના સુભાગ્યે તેને લખનૌ, દખ્ખણ હૈદ્રાબાદ તથા પટણાએ પોતાને ત્યાં સત્કારી. અહીં સ્વાભાવિક રીતે જ મુઘલ છબીકળામાં ફેરફાર થયો, પણ મૂળમાં તો તે તેવી જ રહેવા પામી.

મુઘલ શૈલીના કેટલાક હિન્દુ છબી-ચિત્રકારો

મુઘલ છબીકળાનો જે પહેલો હિન્દી પાક ઊપજવા પામ્યો તે પ્રત્યે નજર નાખતાં જણાય છે કે મુઘલ શૈલીના કેટલાક સર્વકુશળ છબીકારો જાતે હિન્દુઓ હતા. તેમાં બે હિન્દુ કળાકારોઃ ભગવતી અને હુનારના નામો પ્રસિદ્ધ છે. મુખ્ય શૈલી મુઘલ શૈલીની જ, છતા ભગવતીની કૃતિઓમાં ઇરાની ઢબ જણાઈ આવતી અને હુનારની મુઘલ તસવીરોમાં રાજસ્થાની શૈલીનો અંશ વર્તાઈ આવતો.

અકબર અને જહાંગીરના વખતમાં છબીકળા

શહેનશાહ અકબરના સમય દરમ્યાન મુઘલ શૈલી મોટે ભાગે સ્વતંત્ર બની ચૂકી હતી. 'આઈને અકબરી'માં લખેલું છે કે 'શહેનશાહ પોતાની છબી ઉતરાવવા ચિતા-રાઓની સામે બેસતો અને રાજ્યના મોટામોટા હોદ્દેદારો પણ તેમજ કરતા.' આમ અકબરના કાળમાં છબીચિત્રોની એક મોટી આલબમ યાને ચિત્રપોથી બનવા પામી. આ છબી પોથીને લઇને તેમાંના પાત્રો, જે આ સૃષ્ટિ ત્યજી ગયા છે તેઓ નવજીવન પામ્યા અને જેઓ હયાત હતા તેઓએ ચિત્ર દ્વારા અમરત્વ પ્રાપ્ત કર્યું.

અકબર પછી તેના પુત્ર પાદશાહ જહાંગીરે તો નગીરો અને તસવીરકારો પ્રત્યે ભારે રસ દાખવવા માંડ્યો. પોતાના દરબારના છબીકારો માટે જહાંગીરને ખૂબ અભિમાન હતું. સર થૉમસ રો જહાંગીર સંબંધી એક વાત જણાવે છે કે શાહે એક તસવીરની પાંચ નકલો તૈયાર કરાવી તેને બતાવી. પાંચે નકલો એકમેકને એવી તો બરાબર મળતી આવી કે એ પાંચમાથી મૂળ તસવીર કઈ એવું શાહે અંગ્રેજ એલચીને પૂછતાં, તે મુંઝાયો અને પારખી ન શક્યો. જહાંગીર આ જોઈ બાળક પેઠે રમૂજ પામ્યો અને બોલી ઊઠ્યો 'સર થૉમસ, તમારે આ સ્વીકારવું જ પડશે કે આ છબીકાર કોઈ બહુ સારો કળાકાર છે. આપને મારી સલાહ છે કે આપ એને આપના મકાને બોલાવો. તમારા વિલાયતનાં એવાં રમ-કડાં [ચિત્રો] એને જરૂર બતાવો. એમાંથી જે વસ્તુ એને પસંદ પડે તે એને લેવા દો અને તેના બદલામાં આ પાંચમાંથી કોઈ પણ એક નકલ તમારા દેશમાં બતાવવા માટે તમે ચૂંટી લો. સર થૉમસ, આપ હવે સમજી શકશો કે આપ ધારો છો તેટલે અંશે હિન્દી તસવીરો કળાહીન નથી.'

મુઘલ છબીકામ કેવું હતું?

જાણકારો કહે છે કે મોગલ દરબારના કળાકારોને છબીકળાની કુદરતી બક્ષિશ હતી. રાજવંશી તથા અન્ય ખાનદાની કુટુંબોની તેમને સારી એવી સહાય હતી.

આ મોગલ છબીકારો, પુષ્પશોભિત મૂલ્યવાન ગાલીચા ઉપર, લીલા રંગના મ્યાનવાળી તલવાર સાથે પોતાના રાજવીશી 'પાત્રોને' (model) ઘણુંખરું ઊભી સ્થિતિમાં ચીતરવા અને વાતાવરણમય કાળા રંગની પૃષ્ઠભૂમિકા તે કામ માટે ઉપયોગમાં લેતા. એ પાત્રો સોનેરી ભરત-કામનાં સમૃદ્ધ કિનખાબનાં વસ્ત્રપરિધાન સહ દશ્યમાન થતાં. પરિણામે છબીકારોને પોતાનું રંગકૌશલ્ય દર્શાવ-



અકબર લંડનની ઇન્ડિયા ઑફિસમાંના જૉન્સન કલેક્શનમાં સંઘરેલા અકબરના પ્રૌઢ વયના એક સ્કેચ પરથી અનુકૃતિ

વાની ઘણી સરસ તક મળતી વળી જ્યારે આ ખાનો ઉનાળામાં ઝીણી વણાટના બારીક પડ વેશ પહેરતા ત્યારે તેની પારદર્શક રમણીય ઘડીઓ અને તેની પાછળ દેખાતા અંગોની શોભા તાદશ બનાવી આપવાની ચિત્રકારોને ફાવટ આવી ગઈ હતી

મુઘલ શૈલીના આ છબીચિત્રોની રચનાનો મુખ્ય આધાર સમૃદ્ધ રંગવિધાન અચૂક બાહ્ય રેખાંકન અને કળાત્મક છાપ ઉપજાવતો શણગાર મનાતો હતો ખાસ કરી મસ્તકની અને ચહેરાની ચિત્રવિષયક રજૂઆત સરસતા અને સંપૂર્ણતાની એમ અજાયબી જ લેખાતી તદુપરાંત છબી ચિતરનાર મનુષ્યના કોઈ આંતર લક્ષણને પણ આ છબીકારો ઘણી સ્વાભાવિકતા અને સરળતાથી પોતાની કૃતિઓ દ્વારા રજૂ કરતા શહેનશાહો ની શાહજાદાઓની જેવી પ્રકૃતિ અને વૃત્તિ જેમ જ તેમનો જીવનરંગ અને તેમના પરાક્રમો, માયાળુ કે કરડા, ઉદાત્ત કે કૃપણ, મક્કમ કે ઢીલા ચહેરાઓનું ચિત્રનિરૂપણ તેઓ વાસ્તવિકપણે વ્યક્ત કરી શકતા અંગસ્થિતિ વિશે ખાસ કરીને તેઓ પાત્રના (model) હસ્ત તથા આંગળીઓના ગોઠવણી અને ચિતરામણમાં કોઈ પણ બીજી શૈલીના છબીકારો કરતા ઓછા ઊતરે એવા નહોતા મોગલ છબીમાં જે તસવીરો બનાવતા તે મોટે ભાગે સંપૂર્ણ પાર્શ્વ દર્શનામય (Profile) હતી હિંદી ઢંગની

તસવીરોમાં એનાથી વિશેષ, એટલે કે પોણા ભાગનો ચહેરો રજૂ થતો.

મુઘલ તસવીરોનો પાછલો હ્રાસ

પાછલા વખતમાં મુઘલશૈલીને લગતી જાણીતી તસવીરોના સુંદર અનુકરણ ઘણાં થયાં; એટલું જ નહિ, પણ અકબર, શાહજહાન, ઔરંગઝેબ ઇત્યાદિ મહાન વ્યક્તિઓના ચહેરાઓ, પાછળથી થઈ ગયેલા ચિત્રકારોના મગજમાં અને સ્મરણમાં એવા તો સ્પષ્ટપણે અંકિત થએલા કે તેઓ કોઈ પણ નકલના આધાર વિના કે કોઈ પણ જાતના સૂચન વિના ગમે ત્યારે તેમની મુખાકૃતિઓને કાગળ ઉપર આલેખી શકતા. અલબત્ત, આથી એવું થતું કે આ જાણીતા મહાન ચહેરાઓના દેખાવમાં એકવિધતા પ્રવેશી એટલે કે પાત્ર તરીકે આ કે તે અમુક વ્યક્તિ ચીતરાઈ છે એ પરખાઈ આવતું, તો ય તે મુખાકૃતિઓ ઉપર કળાકારનાં પોતાનાં અંગત વ્યક્તિત્વની છાયા તો ઊતરવા પામતી જ નહિ. આ કારણને લીધે તેમજ નવા આશ્રયદાતાઓના અભાવને લઇને મુઘલ તસવીરોનો પાછલો હ્રાસ નબળો ઊતરવા પામ્યો, તે તેની પુરોગામી ઉચ્ચ કળામય મૌલિકતાથી ભિન્ન અને ઊતરતી કક્ષાનો નીવડ્યો.

મુઘલ તથા રાજપૂત તસવીરોની સચ્ચાઈ વિષે રાખવી જોઈતી સંભાળ

મુઘલ તેમજ રાજપૂત છબીચિત્રોનું નિરીક્ષણ કરતાં, તેમાં ચીતરેલી વ્યક્તિઓનાં નામો હિન્દી સહી વડે અરબી લિપિમાં ખુદ ચિત્રની અંદર અથવા તો તેની કિનારીએ લખેલાં જોવાય છે. જો કોઇ તસવીરમાં એકથી વધુ વ્યક્તિઓ હોય તો દરેક આકૃતિની બરાબર નીચે, ઝીણા અક્ષરે તેનું નામ લખાતું. કેટલીક વાર તો તસવીરની પાછલી બાજુએ ચીતરાએલી વ્યક્તિઓનાં નામ લખેલાં જણાય છે.

અલબત્ત, દરેક વેળાએ આ નામો જણાવવામાં આવેલી વ્યક્તિઓનાં જ ખરેખર હોય એમ માની લેવાય નહિ; કારણકે પુરોગામી ચિત્રકારો પછીના નકલ કરી જાણનાર ઢગલાબંધ છબીકારો પોતે જ ચહેરાવિષયક અજ્ઞાન કે ગેરસમજને લઇને શાહજહાનની જગ્યાએ જહાંગીર અને જહાંગીરને બદલે ઔરંગઝેબનું નામ લખતા એવું પણ જોવામાં આવ્યું છે. કોઈ વાર તો મૂળ ચિત્રકારે વ્યક્તિનું નામ આપેલું જ ન હોય, પણ પાછળથી જે ધણીના હાથમાં તે ચિત્ર આવ્યું હોય તે પોતાની અંગત સમજ પ્રમાણે જે નામ તેના ખ્યાલમાં આવ્યું તે લખતો. કેટલીક વેળાએ તસવીર વેચનાર ધંધાદારીઓ મોટી રકમ મેળવવા ખાતર ભળતાં મનુષ્યોની છબીઓને મોટાં નામાંકિત ઐતિહાસિક નામ આપી દઈ કમાઈ પણ કરતા. હાલમાં પણ આ મુઘલ અને રાજપૂત તસવીરોને 'અસલી, જૂની અને ખરાં' નામો સાથેની બનાવવાની અને વેચવાની અનેક સફાઇભર 'કળા'ઓ ચાલતી નથી એમ તો ન જ કહેવાય.

છબીકળાની આજની સ્થિતિ

આપણા દેશને ચિત્રકળાની દરેક શાખામાં હજી ઘણું કરવાનું બાકી છે. છબીકળાને વિષે પણ આપણે ત્યાં સંતોષ ઊપજે તેટલી પ્રગતિ જણાતી નથી. જો કે મુંબઇની શાળા તસવીરો માટે તથા શણગારમય ચિત્રો સાર જાણીતી છે. લાહોર અને લખનૌ-શાળા ઉપર મુઘલ અસરની છાપ જણાઈ આવે છે. જીવતાં 'પાત્ર' (model) ઉપરથી છબીચિત્રો બનાવવાની પ્રથા પશ્ચિમ પેઠે આપણામાં હજી ખીલવા-વધવા પામી નથી; જો કે બંગાલ-શાળાના અને જયપુર-શાળાના તથા અમદાવાદ ખાતેની ગુજરાત-શાળાના કોઈ કોઈ જાણીતા ચિત્રકારો, વિધવિધ અંગસ્થિતિમાં (Pose) અને ભાવ-સ્થિતિમાં દર્શાવેલી ભારતીય ગુજરાતી કે કાઠિયાવાડી સ્ત્રીઓનાં કાલ્પનિક છબીચિત્રો બનાવવા માટે જાણીતા છે.

જેને આપણે સાંપ્રત સમયની છબીકળા કહીએ છીએ તે પશ્ચિમમા તો અસાધારણ પ્રગતિ સાધી ચૂકી છે.

એ કળાને Millias, Watts, Sargent, Herkomer, Whistler, Duran ને Lendach જેવા છબીકારોએ અને ચિત્રકારોએ પોતપોતાની આગવી રીતે આલેખીને કળાવિધાનની એક અનોખી ભૂમિકા આણી છે. કદાચ આજની ફોટોગ્રાફીના આગળ વધેલા વિજ્ઞાને કેવળ ચહેરા આલેખનાર કળાકારોના કામધંધાને લગભગ નિર્મૂળ કરી દીધો છે, અને સાચા છબીચિત્રકારના કળાકસબને વિશેષ મોભાદાર તથા ગૌરવવંતો બનાવ્યો છે.

સાંપ્રત યુગના છબીકારોએ દેખીતી રીતે જ રંગ કાર્યના પ્રશ્ન તથા પ્રયત્ન સંબંધી પોતાની યોગ્યતાને સિદ્ધ કરી આપી છે અને એ કળાને લગતા સર્વ વિદ્યાવિષયક અંગો ઉપર પોતાનું પ્રભુત્વ મેળવ્યું છે તેમાં કેટલાક અમેરિકન છબીકારોએ તો ચહેરા ઉપરનું ભાવદર્શન ચીતરવામાં, દર્પણ પણ જે તાદૃશતાને પકડી ન શકે તેને ગ્રહી લઈ, વ્યક્ત કરવામાં ભારે કુશળતા દાખવી છે

આજના સમયના પાશ્ચાત્ય તસવીરકારોએ પૃથ્વી પરના દરેકે દરેક દેશના વતનીઓના કદ તથા ચહેરાના ઘાટ તથા છાપને, તેમની મૂળ પ્રકૃતિ તથા વૃત્તિને તેમના વાતાવરણ તથા વસ્ત્રપરિધાનને, તેમના આચારવિચાર તથા વહેવારરોજગાર સહિત, છબીચિત્રો દ્વારા વ્યક્ત કરીને બધા પૃથ્વીવાસીઓને એકએકની પાસે લાવી મૂક્યા છે, એટલું જ નહિ પણ તેઓએ એ આપીને 'કળાકારો કેળવણીકારો પણ છે' એ સત્યને વિશેષ રીતે પ્રતીતિકર ઠરાવ્યું છે



જળક્રીડા (પહાડી ગઢવાલ કલમ ૧૮મી સદીનો અંત ભાગ) મુઘલ કલમ જેવી રાજદરબારી ચિત્રકળાને પડખે રાજપૂત કલા દેશની ધરતીમાં રોપાએલી પ્રજાસમસ્તની કલા હોઈને તેમાં પરંપરાથી ચાલ્યા આવતા રાધા કૃષ્ણ શિવ પાર્વતી વગેરેના કથાપ્રસંગો ઉપરાંત રાજપૂત કલાકારોએ બારમાસીના ઋતુચિત્રો રાગરાગિણીઓના ભાવચિત્રો તથા લોકજીવનના સંસારચિત્રોને પણ અણખૂટ વૈવિધ્ય ને અભિનવ રંગછોળોથી આલેખ્યા છે આ ચિત્રમાં એવા એક દશ્યનું આલેખન છે એના આલેખનમાં ઊર્મિની મસ્તી છે અને એની રંગભભક ભડકામણી નહિ પણ ઉજમાળી છે

૪
દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

અંગ્રેજી સંજ્ઞા પ્રમાણે દૈનિક-જીવન-ચિત્રોને Genre Pictures જેન્ર પિકચર્સ તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. 'Genre' શબ્દ ફ્રેંચ ભાષાનો છે. એનો ખરો ઉચ્ચાર Zhenr ઝન્ર એવો થવો જોઇએ; જેન્રે નહિ. Genreનો સામાન્ય અર્થ 'વર્ગ' 'શૈલી' 'જાત' એવો થાય છે. તે પ્રમાણે લેતાં ભિન્નભિન્ન વર્ગના લોકોનાં રોજિંદાં સાધારણ જીવન દાખવતાં ચિત્રોને Genre અથવા દૈનિક-જીવન-ચિત્રો કહેવામાં આવે છે. ઘરને લગતાં, ખેતરને લગતાં, રમતગમત, હાસ્ય-વિનોદ, હર્ષ-શોકને લગતાં સામાજિક જીવનચિત્રો દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના વર્ગમાં સમાઈ જાય છે.

કળામાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનું સ્થાન

સાંપ્રત ચિત્રકળાની ખિલવણીને કારણે આજે દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનું વૈવિધ્ય અને વિખ્યાતિ ઘણાં વધ્યાં છે. ખરું કહીએ તો લોકોમાં એ ચિત્રપ્રકાર સૌથી વધારે પ્રિય થઈ પડયો છે, કારણ એમાંથી લોકસમુદાયને પોતાને લગતી અંગત અને દરરોજની વિગતોનો રસિક પરિચય નેત્ર દ્વારા પ્રાપ્ત થઈ શકે છે. જોકે જનતામાં એ પ્રકાર વિશેષ પ્રિય છે, પરંતુ જાણકારો અને કળાકારો એનુ સ્થાન અન્ય વિષયપ્રકારો જેટલું ઊંચું ગણતા નથી. એકાદ નિસર્ગ ચિત્ર (Landscape) કે પ્રતિમાચિત્ર (Portrait) જેવી કળાવિષયક ગુણવત્તા એ ચિત્રોમાં જોઈ શકાતી નથી. એનું કારણ એ જ કે ઐતિહાસિક ચિત્રો, પ્રકૃતિચિત્રો કે પ્રતિમાચિત્રો આદિ પ્રકારો વિષે ચિત્રકાર પાસેથી જે કલ્પનાબળની અપેક્ષા રહે છે તેટલી કલ્પના-સમૃદ્ધિની દૈનિક-જીવન-ચિત્રો માટે આવશ્યકતા રહેતી નથી.

દૈનિક-જીવન-ચિત્રના કેટલાક વિષય-પ્રકારો

દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં કોઈ અસાધારણ વ્યક્તિઓ કે અસામાન્ય પ્રસંગો આલેખાતા નથી. એમાં તો ઘરઆંગણે નાનામોટાં કૂતરાં જોડે રમતાં ખુશખુશાલ બાળકો, શરાબ-નાં પીઠાંમાં લહેર ઉડાવતા જુવાન અને વૃદ્ધ શરાબીઓ, વર્ગ-માં એકએક ઉપર કાગળના ડૂચા અને બોરના ઠળિયા ફેંકતા એકબીજા સાથે મજાક-મસ્તી કરતા 'તોફાની બારકસ' નિશાળિયાઓ, નજીવા કારણે એકબીજા સાથે રિસાએલાં મુખ મરડીને બેઠેલા પણ કલાક પછી પાછા પ્રેમથી એકબીજાને ભેટીશું એવી આશા ગખતાં પતિ-પત્ની, ભર બપોરે જંગી વૃક્ષને છાંયડે રસ્તે પડાવ નાખી વિસામો લેતા પ્રવાસીઓ, વિરહવેદના વેઠતી, પિયુની તસવીરને જોતી, દુઃખી વિચારવંત રમણી, ઇત્યાદિ અ-સંખ્ય એવી જ બાબતો હોય.

નિર્જીવ વસ્તુ

પણ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોની વસ્તુઓ કે વસ્તુબીજો એટલામાં જ પર્યાપ્ત થતાં નથી. આપણે જેને નિર્જીવ વસ્તુ એટલે કે જીવ વિનાની વસ્તુ કહીએ છીએ (ખરેખર તો બ્રહ્માંડભરમાં કશું યે જીવ વિનાનું નથી) ત્યાં લગી એ પ્રકાર લંબાય છે. ઘરના દરેક ખંડનું રાચરચીલું એમાં મુખ્ય કે ગૌણ ભાગ ભજવે છે. દૃષ્ટાંત લેખે રસોઈ-પાત્રોની, સુશોભનીય વસ્તુઓની, ફળ મેવા આદિ ખાદ્ય પદાર્થોની, બાલગૃહના વિધવિધ રમકડાંઓ વગેરેની વ્ય-વસ્થિત કે વેરવિખેર ગોઠવણી અને રચના એ જાતના ચિત્રમાં સહેલાઈપૂર્વક કલાત્મક રીતે રજૂ થઈ શકે છે.

સાહિત્યિક દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

પરંતુ એટલેથી જ દૈનિક-જીવન-ચિત્રો પૂરાં થતાં નથી.

સારાંસારાં અને પ્રખ્યાતિ પામેલાં સત્યઘટનાત્મક નાટ્યો અને વાર્તાઓ તથા કથાકાવ્યોમાંનાં જાણીતાં દૃશ્યો, આકર્ષક ઘટનાઓ અને અસરકારક અણી-પ્રસંગો દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના વર્ગમાં આવી શકે. એવાં ચિત્રો પ્રાચીન કે અર્વાચીન, પશ્ચિમમાં તેમ જ પૂર્વમાં આજે પણ જોવા મળે છે.

પ્રાણીચિત્રો એ પણ દૈનિક-જીવન-ચિત્રો જ કહેવાય

પણ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનો હજી બીજો એક પ્રકાર છે, અને તે છે પ્રાણીચિત્રો (Animal Painting). આ પ્રાણીચિત્રો વિશે આપણે ઠીકઠીક વિગતે વિચારશું એટલે આટલો ઉલ્લેખ કરીને આપણે આગળ વધીશું.

પલટાએલાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

આ ઉપરાંત ઘણી યે વાર અન્ય વર્ગોને લગતાં ચિત્રો પણ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં સામેલ કરી શકાય છે. જેમ કે કોઈ ધાર્મિક કે ઐતિહાસિક વિષયને ચિત્રાંકિત કરતાં તેને ચિત્રકાર એવું તો ઘરગથ્થુ કે યથાતથ સામાજિક વહેવારુ રૂપ આપે કે જેથી ચિત્ર ધાર્મિક કે ઐતિહાસિક લેખાવાને બદલે ખાસ્સું ગૃહવિષયક ચિત્ર જ દેખાય. પ્રકાર-પલટાના એવા નમૂનાઓ પણ ચિત્ર-સૃષ્ટિના ઇતિહાસમાં અનેક નોંધાએલા છે. દૃષ્ટાંત લેખે લન્ડનની 'નૅશનલ ગૅલેરી'માંનુ Crivellis કૃત Annunciationનુ ચિત્ર લઇએ. દેવદૂત આકાશેથી ઊતરી માતા મરિયમ (મેરી)ને ખબર આપે છે કે તારે પેટે ઈસુખ્રિસ્ત જન્મ લેશે. ચિત્રનો એ વિષય છે. પરંતુ એમા મેરીનો ખંડ, તેનો ખાટ, ખાટની ઉપલી બાજુએ દીવાલમાં ચણેલી અભરાઈઓ, અભરાઈ પર ખડકેલાં પથ્થર અને કાષ્ઠનાં પાત્રો, રકાબીઓ, પ્યાલાઓ, ચોપડીઓ વગેરે દેખાવ એવો તો આગળ તરી આવે છે અને સર્વ-લક્ષી બની જાય છે, કે તેમાંથી તે પટીના યુગનો કોઈ ચિત્રકાર એક શુદ્ધ સાચુ દૈનિક-જીવન-ચિત્ર જો બનાવવા માગે તો તે સહેલાઈથી તેમ કરી શકે. એ જ પ્રમાણે વેનિસ ઍકૅડેમીમાં વિરાજતા 'Dream of St. Ursula' નામક ધાર્મિક ચિત્રનુ ગૃહવિષયક પાસું કોઈ દૈનિક-જીવન-ચિત્રને અનુકૂળ એવી સર્વે ઢબછબ અને સાદગી સહિત આલેખાયું છે. ઉપરાંત Birth of the Virginવાળા ચિત્રનો ગૃહમય રાચરચીલું, સાંપ્રત સમયની કોઈ ગૃહિણી દાસીઓની સહાયથી પોતાના બાળકને નવડાવી રહી હોય તેવી સ્નાનસામગ્રીથી ભરેલા કો દૈનિક-જીવન-ચિત્રને જ આલેખી રહેલો દેખાય છે. આ સાથે 'જ્ઞાની કવિ અખો ભગત'વાળું પ્રસિદ્ધ ચિત્રકાર રવિશંકર રાવળ કૃત જે ચિત્ર સાહિત્યને'લગતું છે તે પણ તેમાં સમાએલી સામગ્રીઓને કારણે ચોખ્ખા Genre Pictureમાં ફેરવાયું છે.

પશ્ચિમ ભણી: વલંદાઓના દેશમાં

પૂર્વમાં શું કે પશ્ચિમમાં શું દૈનિક-જીવન-ચિત્રોની પહેલી શરૂઆત, ધાર્મિક તથા પૌરાણિક ચિત્રોના એક સમાવિષ્ટ અંગ લેખે જ થવા પામેલી. એ વેળાએ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનું જુદું અને અલગ અસ્તિત્વ નક્કી થયું ન હતું. ચિત્રકળાની તદ્દન સ્વતંત્ર શાખા લેખે એ વિષયપ્રકાર છેક સત્તરમી સદીમાં માન્ય થયો. તેમાં પાશ્ચાત્ય દેશોને લઇએ તો શુદ્ધ એવાં દૈનિક-ચિત્રોનો મુખ્ય ફાળો હૉલૅંડવાસી ચિત્રકારોનો હતો. મુખ્યત્વે એ ગૃહપ્રિય પ્રજા હોઈ એના ચિત્રકારોને ગૃહ-વિષયો ચીતરવા બહુ ગમતા. હૉલૅંડવાસીઓ કંઇક ઠંડી પ્રકૃતિના ને સ્થૂળ હોવાથી ગૂઢાર્થી, અગમ્ય કે સાંકેતિક રહસ્યમય ચિત્રો પાડવા ભણી તેમનું મન વળતું નહિ. ટૂંકમાં, તે સમયે હૉલૅંડ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનો જ પ્રદેશ લેખાતો. ત્યાંના વાન ઓસ્ટેડ, બ્રોવર, ટરબર્ગ, મેટ્સુ, જાન સ્ટીન, ગેરાર્ડ, પીટર, ટેનીયર્સ અને બીજા સંખ્યાબંધ ચિત્રકારો એ વિષયપ્રકારમાં ખરેખર બહુ આગળ વધેલા હતા. એ સર્વ શુદ્ધ દૈનિક-જીવન-ચિત્રો જ ચીતરતા. કોઈ ઘરનુ ફરસબંધ આગણુ પાડી બતાવવામા, તો કોઈ ગૃહ કે શીશીનો આંતરખંડ દોરવામાં, તો કોઈક વળી શ્રીમતનાં સમૃદ્ધ દીવાનખાનાં આલેખવામા, તો કોઇ આકર્ષક આનંદ-ભવનો, વિનોદી દૃશ્યો તથા પ્રણયદૃશ્યો રજૂ કરવામાં અત્યંત પ્રવીણ હતા. સ્વાભાવિકરીતે જ એવા દૃશ્યપ્રકારોમાં કોઈ મહાન બનાવો, વીર પુરુષો કે વીરાંગનાઓને સ્થાન ન હતું; એમાં સાધારણ વ્યક્તિઓ, રોજિંદા વ્યવસાય; સામાન્ય ક્રીડાઓ અને નજીની પરિસ્થિતિઓ જ નજરે ચઢતી. આ સર્વ દૃશ્યો પોતાના પ્રેક્ષકો આટે કશુ છુપાવતાં નહિ; બધું જ કહી આપતાં: સાદુ, સરળ, સીધુ અને ચોખ્ખુ. પાંડિત્ય, ધર્માવેશ, સ્થાપત્ય કે ઇતિહાસને સ્થાન નહોતું. જેણે Adam Bede જેવી સુંદર કથા લખીને

વિક્ટોરિયન યુગનું વાર્તાસાહિત્ય શોભાવ્યું છે તે જાણીતા આંગ્લ વાર્તાકાર જ્યોર્જ ઇલિયટે આ વલંદા કલાસ્વામીઓની યોગ્ય પ્રશંસા કરી છે:

'It is for this rare, *precious quality* of truthfulness that I *delight* in many Dutch paintings which lofty-minded people despise. I find a source of delicious sympathy in these faithful pictures of a monotonous, homely existence which has been the fate of so many more of my fellow mortals than a life of pomp or of absolute indigence, of tragic suffering or world-stirring actions. I turn without shrinking from cloud-borne angels, from prophets, sibyls and heroic warriors to an old woman bending over her flower pot or eating her solitary dinner, while the noonday light, softened perhaps by a screen of leaves, falls on her mob-cap and just touches the rim of her spinning wheel and her stone jug, and all those cheap common things which are the *precious* necessaries of life to her.'

ફ્રાન્સમાં

વલંદા ચિત્રકારોના નમૂનાની નકલ કરીને સારા યે યુરોપે ત્યાર બાદ દૈનિક-જીવન-ચિત્રો પ્રકટાવવા માંડ્યાં. એમાં ઇટાલીમાં લોંઘી અને ફ્રાન્સમાં ચાર્ડિન નામે પ્રખ્યાત દૈનિક-જીવન-ચિત્રકારો થઈ ગયા. *લુવ્રના સંગ્રહસ્થાનમાં મૂકેલી* 'Grace Before Meal'અને'Merelaborieuse' નામે ચિત્રાકૃતિઓ તો વલંદા કૃતિઓ સામે સ્પર્ધા કરી શકે એવી સમાન ગુણવત્તાવાળી ઠરી છે. પરંતુ જેવો દેશ તેવો વેશ એ કહેવત પ્રમાણે ફ્રેન્ચ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનાં દશ્યોમાં બહુધા નજરે પડતાં માતબર અને ભપકાદાર પોશાક સજેલાં ઉમરાવ સજ્જનો અને સન્નારીઓ,'સૅટિન'ની બનેલી, નીલા યા ગુલાબી રંગની નાજુક ચંપલ પહેરેલી એવી મનહર અંગરેખા દાખવતી સુંદર નર્તિકા, શ્રીમંતોનાં ઉપવનોમાં ચકચકતાં બિલોરી-પાત્રો વચ્ચે ગોઠવાઈ રહેલી ખુશનુમા જ્યાફત વગેરેના ઠાઠમાઠ ભરપૂર દેખાવો અને એવું ઘણુ ય દૈનિક-જીવન આલેખતું રજૂ થતુ.

સ્પૅનિશ પ્રકાર

આથી ઊલટું સ્પેનમાં તેના પ્રખ્યાત દૈનિક-જીવન-ચિત્રકાર મ્યુરિલો વગેરે પોતાની કૃતિઓમાં ખડતલ ભરવાડણ અને કિસાન-કન્યાઓ તથા રસ્તા પર વેચાણ કે વાતચીત કરી રહેલા અરબ ફેરિયાઓ કે દુકાનદારોને રજૂ કરી વિશેષ આનંદ પામતા. સ્પેનના સુવિખ્યાત વેલેક્વેઝ જેવા કલાસ્વામીએ આ પ્રકારને છેક જ વિસાર્યો નથી. તેના બનાવેલાં 'Old woman cooking eggs' અને '*Two young men at a meal*' નમૂનેદાર ગણાય છે.

ઈંગ્લાંડનો ફાળો

ઈંગ્લાંડમાં હૉગાર્થે આ પ્રકારમાં પુષ્કળ નામના પ્રાપ્ત કરી છે. એનાં 'Marriage a la Mode' તથા 'The Rake's Progress' ખરેખર જોવાલાયક છે. હૉગાર્થ પછીથી વિલ્કીએ તેનું સ્થાન જાળવી રાખ્યું. એના 'The Blind Fiddler' અને 'The Village Festival' દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના ઉચ્ચ નમૂના સમાન છે. ઓગણીસમી સદીના ઈંગ્લાંડના ચિત્રકળાના ઇતિહાસમાં આ વિષય-પ્રકારનો ફાળો સર્વથી વિશેષ છે. એવા ચિત્રકારોમાં લેસ્લી, મુલરેડી, ફ્રિથ, ઑરચર્ડસન અને આલ્મા ટૅડેમા એ નામો નોંધવાં જેવાં છે.

વર્તમાન ચિત્રકળાને લગતાં જે પ્રદર્શનો હાલમાં લન્ડન, પારીસ, મ્યુનિચ, વીએના આદિ મોટાં મોટાં નગરોમાં ભરાય છે તે ઉપરથી જણાય છે કે દૈનિક-જીવન-ચિત્રો એ આજકાલ લોકોનો સર્વથી પ્રિય અને માનીતો શોખ છે. લોકજીવનને લગતાં, વિધવિધ હાસ્યવિનોદ રજૂ કરતાં, અથવા તો સાહિત્યિક કહેવાય એવાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો પ્રગટાવવામાં ઈંગ્લાંડને અન્ય કોઈ દેશ પહોંચી શકે એમ નથી.

વસ્તુમાં વિગત ને વિગતમાં કળા

તરેહવાર તથા અસંખ્ય વિષયો ને વસ્તુ (Plots)નું વૈવિધ્ય ધરાવતાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો આજ લગી હજારોની સંખ્યામાં પ્રગટ થયાં છે અને થતાં રહેશે. એમાં ઊતરતા પ્રકારનાં દૈનિક-જીવન ચિત્રકારો વસ્તુ પૂરતું પ્રાસંગિક સૌંદર્ય પોતાની જ કૃતિ દ્વારા દાખવી શકે; પરતુ ચઢિયાતા ચિત્રકારો એવા પ્રસંગોને આગવી રીતે વ્યક્ત કરે. દૈનિક જીવનને લગતો કોઈ પણ બનાવ કે દેખાવ રસપ્રદ ને અસરકારક હોય કે નહિ છતાં કુશળ કળાકાર એમાંથી

મનમોહક નવીનતા ઊભી કરે. આવી વસ્તુસ્થિતિને લીધે અણુસમજુ પ્રેક્ષક વસ્તુ જોઈને રીઝે અને સંતોષ પામે. પરંતુ સમજદાર પ્રેક્ષક તે વસ્તુ અને પ્રસંગ કેવી શૈલી (Style)થી ચીતરાયો છે તે તપાસે. જેમ દરેક પ્રકારનાં ચિત્રો વિષે તેમ આ દૈનિક-જીવન ચિત્રો વિષે જે મહત્ત્વની વાત છે તે આ શૈલી અથવા Styleની જ છે. દૃષ્ટાંત લેખે સાધારણ પ્રેક્ષકને તો રસોઈનાં પાત્રો કે જમવાના મેજ પર પડેલાં કેટલાંક લાલ-લીલાં ફળોમાં એવું તે શું ખાસ અવનવું કે ખૂબીદાર ગણાય તેવું જોવાલાયક હોઈ શકે, એવો પ્રશ્ન થાય. પણ જો એવાં તદ્દન સામાન્ય દૃશ્યો કોઈ ચાર્ડિન કે ડીહામ, કોઈ હેદ્ય કે કાફ જેવા કળાકારોને હસ્તે આલેખાએલાં હોય છે તો એ જ ચિત્રોમાં તે જ રસોઈઘરનાં વાસણોની અને ટેબલ પરનાં લાલ-લીલાં ફળફૂલોની કળામય ગોઠવણી પૂર્વે મૂળ રૂપે નહિ જણાયેલી, છતાં ચિત્રમાંની તેજછાયાની અવનવી મોહકતા તથા રંગની સુંદર અસર આદિ તેના સૂક્ષ્મ સૌંદર્યને કારણે, સમજદાર પ્રેક્ષકવર્ગને સહેજે આકર્ષે છે. અમુક એક જાતના પાત્રને તદ્દન અન્ય ઘાટના પાત્ર પાસે એવી આડી, ઊભી, ઊંધી કે ત્રાંસી સ્થિતિમાં ખાસ ગોઠવીને મૂકી દે કે તે પાત્રોની બાહ્ય તેમજ આંતર રૂપરેખાઓથી બનેલું રેખાદર્શન જોનારને કાંઈક અજબ અનેરા આનંદનો ભાસ આપ્યા વિના ન રહે; અથવા તો બટાટા કે સફરજન જેવું એક ફળ અરધું જ છોલાએલું, વાંકીચૂકી જાડીપાતળી છાલની લાંબી પટ્ટી રૂપે સાદૃશ્ય નજરે પડે, અને બાકીનું અરધું છોલાયા વિનાની સ્થિતિમાં જ દેખાય ત્યારે એ બેવડી કળા-શોભા તેની સર્વ ખૂબીઓ સહિત સુજ્ઞ પ્રેક્ષકને, તેની સંવાદી રચનાને કારણે તથા એ રચનામા જ્યા જ્યાં ચિત્રકારે તીવ્રપણે એકએકથી ઉગ્ર વિરોધાત્મક લક્ષણપ્રકારવાળાં દૃશ્યો (Heightened Contrasts) ઊભાં કર્યાં હોય ત્યાંત્યાં દેખાતી કળા-શોભાને લઈને ભારે આનંદ આપ્યા વિના રહે જ નહિ. નબળા અને સબળા ચિત્રકારો વચ્ચેનો આ તફાવત તેમની કેટલીક કૃતિઓને એકબીજી સાથે સરખાવીને જોવાની ટેવ પાડવાથી પરખાઈ આવે છે. ત્યારે જ આપણને ખ્યાલ આવે છે કે વસ્તુમા ચિત્ર છે કે નહિ, અને ચિત્રમાં કળા છે કે નહિ.

નિર્જીવ વસ્તુમય દૈનિક-જીવન-ચિત્રો નાના પટ ઉપર જ શોભે

પરંતુ આવાં નિર્જીવ પાત્રો, રમકડાંઓ, ફળો, આખા અથવા કાપેલા પાંઉં (Breads) કે ખાવાપીવાની અન્ય ચીજો અને રંગબેરંગી કુસુમગુચ્છો દાખવતાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો સ્વાભાવિક રીતે જ નાના વિસ્તારના કૅનવાસ કે કાગળ પર જ શોભે તથા અસરકારક લાગે. જે કેટલાક પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારોએ નાનો પટ ત્યાગીને જબ્બર મોટી પાટી ઉપર તેમને આલેખ્યાં છે તેમની એ કળાકૃતિઓ નિષ્ફળ જ ગઈ છે. રસોઈ-પાત્રો ખાન-પાનની વસ્તુઓ, કે ફળફૂલો આદિનાં ચિત્રો, જેને અંગ્રેજીમાં *Still-life pictures* કહે છે તેનું સૌંદર્ય કાંઈ વસ્તુઓનાં મોટામોટાં કદને લીધે નહિ, પણ એ આકૃતિઓનાં રંગ, રેખા તેમજ તેનાં પ્રતિબિમ્બક (Reflective) કળાચાતુર્યમાં રહેલું છે. એ કળાચાતુર્ય એ વસ્તુઓને જાણે ઝગઝગતાં રત્નો ચીતર્યાં હોય એવી કોઈ દીપ્તિમાન આકાર-રચનાવાળી અગમ્ય અને અજબ શોભા આપે છે.

દૈનિક-જીવન-ચિત્રની એક શાખા: પુષ્પ-ચિત્રો

પુષ્પ-ચિત્રોનાં આલેખન (Flower Painting) માટે કળાકાર પાસેથી પ્રથમ તો ફૂલોની જાત, ભાત, કદ અને રંગની યોગ્ય ચૂંટણી અને પછી તેની આવડતની અપેક્ષા રહે છે. ફૂલો તથા પાંદડાઓનાં આકાર અને કુમાશ ચિત્રમાં સચોટ અને સાદૃશ્ય આલેખવાની કળા એક સાચા દૈનિક-જીવન-ચિત્રકારને સહેજે સાંપડેલી હોય છે. કડક સુસ્ત રંગો વડે કેવળ જડ સમૂહ ઊભો કર્યો હોય એવા પુષ્પસમૂહનું આલેખન સાચી નૈસર્ગિકતાને તથા તેની મોહકતાને સાવ જ હણી નાખે છે. આટલા જ સારુ પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારો સાથે સરખાવતા જાપાનીઝ ચિત્રકારોની પુષ્પ-આલેખનની ઢબછબ વિશેષ મોકળી (Free) અને સરસ ગણાય છે. એમની ચીતરેલી ફૂલ-પાન-વેલ ડાળી (Foliage)ની કૃતિઓ, ગોઠવણીની શોભામાં, વર્તાવમા અને વિશેષ હળવી આછી નજાકત ભરી રેખાઓ દાખવવામાં યુરોપીઅન અમેરિકન આદિ ચિત્રકારોથી નિઃશક ઘણા ચઢિયાતા પ્રકારની હોય છે.

ચિત્રો અને ગૃહ-પ્રાણીઓ

દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં પ્રાણીચિત્રોનો (Animal Painting) પણ સમાવેશ થાય છે એ આપણે ઉપર જોઈ ગયા. વલંદાઓનો મુલક એટલે ગોચર અથવા ઢોર-ઢાંખર ઉપજાવવાની અને ચગવવાની ખાસ ભૂમિ જ જોઈ લો. એટલે જ્યાં ખેતીવાડી ભેગા ગાય, ભેંસ, પાડાં, બકરાં, ઘેટાં વગેરે ગૃહપ્રાણીઓની ખૂબ વસતિ હોય ત્યા તેમને ચીતરવામા વલંદા ચિત્રકારો સર્વોત્તમ હોય તેમાં નવાઈ શી? અનેક સારા સારા પ્રાણીચિત્રકારો હૉલૅંડે ઉપજાવ્યા છે; પરંતુ એમાં યે મરઘાં, કૂકડાં, બતકાં, ટરકી, હંસ વગેરે જાતનાં પ્રાણીઓનાં ચિત્રો પાડવામાં હેંડ્રિ કોટર નામે ડચ ચિત્રકારની સરસાઈ કરી શકે એવો કોઈ ચિત્રકાર અદ્યાપિ બીજે ક્યાંય થયો નથી.

પ્રાણીચિત્રોમાં જોવાલાયક શું શું છે?

સાંપ્રત સમયમાં પ્રાણીચિત્રો ચિત્રકળાની એક સ્વતંત્ર અને અગત્યની શાખા તરીકે માન્ય થયા છે. ફ્રાન્સમા એ. ડૅકૅમ્પ્સ, ટ્રોયોન અને રાસા, તથા ઈંગ્લાંડમાં મોરલૅન્ડ, લૅન્ડસીઅર, રીવિયર અને સ્વૉન આ પ્રકારના પારંગત ચિત્રકારો છે. એ બધા પ્રખ્યાત દૈનિક-જીવન-ચિત્રકારોની કૃતિઓમા પ્રાણીઓની હિલચાલ, તેમની તરેહવાર અંગસ્થિતિઓ તેમજ તેમની ત્વચા અને તેના પરની સફાઈદાર ખરબચડી રુવાંટી (Fur)ના પ્રકારભેદ નોંધપાત્ર છે.

રુવાંટીની શોભા તથા ખૂબી બતાવનારાં અનેક પ્રાણીચિત્રોમાં વૉલ્ટર હન્ટનુ એક દૈનિક-જીવન-ચિત્ર કમાલ કરે છે. લંડનની ટેઈટ ગૅલેરીને ગૌભાવતા એ ચિત્રનુ નામ 'The Dog in the Manger' છે. ઢોરઢાંખર અને મરઘાંબતકાંના વાડાની બધી રચના અને સામગ્રી એમાં વિગતથી અને બારીકાઈથી રજૂ કરી છે. એક નાનુ ગલૂડિયું ઘાસથી ભરેલી આખી પેટીનો કબજો લેતું તેમાં સૂતું છે, ને બીડના કૂતરા પેઠે પોતાની સામે ખડ ખાવાને આતુર દૃષ્ટિથી ઊભેલાં બે નાનકડાં વાછરડાંઓને તેમ કરતા અટકાવે છે. શ્વેત ત્વચા અને તેના પર અહીંતહીં ભૂરા રંગનાં ધાબાંઓવાળાં આ બે વાછરડાંઓનું રુવાંટીદર્શન જાણે નજર સામે જીવતાં-જાગતા વાછરડાં ઊભા હોય એવી જ લાગણી પેદા કરે છે.

ઉપરાંત, પ્રાણીચિત્રોમાં જે બીજું એક તત્ત્વ ખાસ નોંધપાત્ર છે તે પ્રાણીઓના ચહેરા પર જણાતા ભાવો અને વૃત્તિઓ (Expressions). આ પ્રાણીવિષયક ભાવોનો અર્થ એવો નથી થતો કે કૂતરાઓ, ઘોડાઓ અને ગધેડાના ચહેરાને માણસના જેવા આલેખવા. આપણે તો કેવળ પ્રાણીચિત્રો જોવા માગીએ છીએ. એ ચહેરા પાછળ કોઈ માણસ જેવુ લાગતું ઊભુ છે એવો ભાસ નથી જોઈતો, અથવા પ્રાણીઓને મનુષ્ય જેવા દેખાડનાં ઠઠ્ઠાચિત્રો પણ આપણને નથી જોઈતા. જે ખેદના કે આનંદના, મસ્તીના કે મોજના, ઉલ્લાસ કે ભયના ભાવો સાધારણે આપણે પ્રાણીઓના ચહેરાઓ પર જોઈએ છીએ તેનુ જ સ્વાભાવિક મનોદર્શન પ્રાણીચિત્રોમાં દેખાડાય એટલું પૂરતું છે.

જગવિખ્યાત પ્રાણીચિત્રકાર સર એડવિન લૅન્ડસીઅર

પ્રાણીચિત્રોની વાત કરતાં આ આંગ્લનિવાસી મહાન ચિત્રકાર અને તેની વિખ્યાત કૃતિઓ વિષે ઉલ્લેખ કર્યા વિના કેમ ચાલે?

સર એડવિન લૅન્ડસીઅરની કલમનાં પદરથી વીસ સરસમાં સરસ પ્રાણીચિત્રો (અલબત્ત છાપેલી જ નકલ) લેખકે અવલોકયાં છે. જંગલના સિંહથી માંડીને ઘરની બિલાડી પર્યંતના તરેહવાર પ્રાણીઓને કળાકારે ચિત્રાંકિત કર્યાં છે. એણે તો પ્રાણીઓનુ આખું સંગ્રહસ્થાન ચિત્રોમાં ઊભુ કર્યું છે: સિંહ, વાઘ, દીપડાઓ, ભૂંડ, ધ્રુવ પર રહેતા સફેદ રીંછ, વિધવિધ વર્ગનાં સાબરો અને હરણો, ઘોડા, વાંદરા, ગાય, ભેંસ, ઘેટા, ખિસકોલીઓ, બધી જાતના કૂતરાઓ, શિકારી પક્ષીઓ અને ગૃહપ્રાણીઓ આદિ સખ્યાબંધ જાતનાં જાનવરોને જુદીજુદી અંગસ્થિતિમા, મનુષ્યો ભેગાં કે એકલાં, વિધવિધ મનોભાવ દાખવતાં અત્યંત સુંદર અને કળાત્મક રીતે આલેખ્યાં છે. આઠ વર્ષની વયે પ્રાણીચિત્રો બનાવવાનો એણે આરંભ કર્યો. પંદરમે વર્ષે રૉયલ ઍકૅડેમીમા એની પહેલી કૃતિ રજૂ થઈ. પ્રાણીજીવન અને પ્રાણીલક્ષણને પામવાની પરમેશ્વરે એને અસાધારણ શક્તિ આપી હતી. જોકે એનો જન્મ ૧૮૦૨ની સાલમા ઈંગ્લાંડ ખાતે થયો હતો, છતા આજે વીસમી સદીમાં પણ એની કૃતિઓ-

ની પ્ખ્યાતિ 'The most truthful animal painter' લેખે જેવી ને તેવી ટકી રહી છે સમસ્ની કારકીર્દીમા પનાર થએના એના પ્રાણીચિત્રો અદ્યાપિ સૌને આકર્ષે છે તેના મુખ્ય કારણો પ્રાણીજીવનની ચિત્ર વિવેક આદર્શના તથા નૈસર્ગિકપણુ અને પ્રમાણિક એને ત્રીજુ ખાસ વિશ્વસ્ત્રી ચિત્રનિરૂપણ છે

ચિત્રોનાં નામ (Titles) ની અસર

આ ખાસ કૌશલ ઉપરાંત એક બીજી પણ ખૂબીને લઈને લૅન્ડસીઅરના પ્રાણીચિત્રો લોકોમા અત્યન્ત પ્રિય નીવડ્યા છે એ ખૂબી પોતાના ચિત્રોને આપેલ રસિક સૂચક નામો ઉપરથી વર્તાઈ આવે છે એ નામો ઉપરથી ચિત્ર વિષે તેના કર્તાનો મુખ્ય ઉદ્દેશ શો છે તે તુરત જણાય છે ચિત્ર જોતા જ મનુષ્યજીવન અને પ્રાણી જીવન વચ્ચેનુ ઊર્મિમય, હાસ્યમય કે ખેદમય સામ્ય પ્રેક્ષકોના નેત્ર સમક્ષ ખડુ થાય છે દૃષ્ટાન્ત તરીકે 'નૅશનલ ગૅલેરી ઑફ બ્રિટિશ આર્ટ'માંના એના એક ચિત્ર, જેમા સાગ મ્હનો, ભરેલા વાળનો, અમીરી આંખનો, ઉમદા તોખમનો એક સુંદર કૂતરો એક ઊંચી શિલા ઉપર, જાણે નૃપતિ ઊંચા સિંહાસનને વિરાજ્યો હોય તેમ, ઉમરાવી તોરથી બેઠેલો દેખાય છે તે ચિત્રનુ નામ એણે A Distinguished Member of The Royal Humane Society એવુ લાક્ષણિક તેમજ સચોટ આપ્યુ છે એના બીજા એક પ્રાણીચિત્રનુ નામ Man Proposes and God Disposes છે એમા ધ્રુવ પ્રદેશના બરફના ઊંચાનીચા ખડકો, વચમા પાણીના નાના મોટા ખાબોચિયાઓ, પાછળ અર્ધો ઘેરો તો અર્ધો પ્રકાશિત આકાશનો દેખાવ તથા વાતાવરણ, ગજિનામણા ગણીગાંઠ્યામા શોભી રહ્યા છે થોડા રીંછો શિકાર કરવા કોઈ સાહસિક ટોળકીએ ત્યા છૂપી જાળ બિછાવી છે માછલા ખાવાની લાલચે રીંછ ત્યા આવે છે, પરંતુ તેમના પગ એના ગુપ્ત ઝટકામા ફસાઈ જાય છે તે વેળાની તેમની મુશ્કેલી, વેદના, લાચારી, ભય અને નિરાશાની એમ વિવિધ લાગણીઓને હૂબહૂ વ્યક્ત કરતી તેમની મુખાકૃતિઓ અને અંગસ્થિતિઓ એટલી તો નૈસર્ગિક દેખાય છે કે એ ચિત્રને આપેલુ 'મનુષ્ય પ્રયત્ન ઈશ્વર ઇચ્છા' નામ બધી રીતે યોગ્ય લાગે છે બીજુ પણ એવુ એક સરસ નામ Dignity and Impudence છે એમા લાકડાનુ બનેલું એક શ્વાનગૃહ છે તેના ખુલ્લા બારણામાથી એક પ્રભાવશાળી મોટો Bloodhound બ્લડહાઉન્ડ કૂતરો પોતાના આગના બે પગને બહાર કાઢી ટેક અને દમામપૂર્વક બેઠો છે એના મોટા કદ સાથે સરખાવતા એક નાનુ ટપડુ કહેવાય તેવો એક અતિ નાનકડો 'સ્કિચ' કૂતરો મોટાઈનો ડોળ કરતો તેની જોડાજોડ એ જ બારણામાથી પોતાનુ ડોકુ બહાર કાઢી જાણે સમાન હક્ક, શોભા અને દરજ્જાનો દાવો કરતો હોય તે ઢબે ઊભેલો દેખાય છે એ ઘણા મોહક પ્રાણીચિત્રને માત્ર 'કૂતરાઓ' કે એવુ જ કોઈ સાદુ નામ આપ્યુ હોય તો એ ગમે એવુ સરસ હોવા છતા એટલુ બધુ વખાણપાત્ર થયુ ન હોત અને ખરેખર બનેલુ પણ તેમ જ ૧૮૩૯મા જ્યારે એને Dogs નામથી British Institution Exhibitionમા મૂકવામા આવ્યુ ત્યારે તેણે પ્રેક્ષકોનુ ઘણું લક્ષ ખેંચેલુ નહિ પરંતુ પાછળથી જ્યારે એ નામ બદલી લૅન્ડસીઅરે તેને 'Dignity and Impudence' એવુ નામ આપ્યુ ત્યારે એની લોકપ્રિયતા પુષ્કળ વધી ગઈ

સંકટમા સપડાએલુ સાબર

લૅન્ડસીઅરના સારામા સારા ચિત્રો તરીકે Showing The Bay Mare, The Monarch of the Glen, The Children of the mist, None but the brave deserves the fair, The Hunted stag, The Stag At Bay અને Random shot સાદૃશ્યતા અને કળાની દૃષ્ટિએ ઘણી ખ્યાતિ પામેલા છે એમા મને 'The stag at bay' વાળુ નમૂનેદાર પ્રાણીચિત્ર ખૂબ જ ગમ્યુ છે એની કળા મસ્ત આપણા મનને ચમકિત કરી મૂકે છે એની ભવ્યતા જોઈ આપણુ હૈયુ ભાવથી જાણે ભરપૂર થઈ જાય છે પ્રકૃતિશોભા અને પ્રાણીશોભા એ બે વચ્ચે જાણે જબરદસ્ત સ્પર્ધા જાગી હોય એવુ આપણને લાગે છે આવા એક ચિત્રને પાડનાર રેખાસ્વામીને તો કોઈ સમર્થ શબ્દસ્વામી જ ન્યાય કરી શકે એ ચિત્ર પાછલા પાના પર આપ્યુ છે એમા એક રેતીનુ મેદાન છે ચિત્રના આગલા ભાગમા મેદાનની મહારાણી સમાન



નકટમાં સપડાએલું સાબર ચિત્રકાર: સર એડવિન લૅન્ડસીઅર

ભવ્ય જણાતી એક માદા સાબર શિકારીઓથી નાસી છૂટવા એક છીછરા જળાશયના ચીકણા કાદવમાં ફસાઈ જઈ શિકારી કૂતરાઓનો સામનો કરતી ભયગ્રસ્ત છતાં કેવી દમામદાર અને બહાદુર દેખાય છે! એક શત્રુને તો એણે ભોંય ભેગો કરી નાખ્યો છે અને બીજો પાસે જ હોવા છતાં હુમલો કરતાં ડરતો દેખાય છે સાબર માદાની આખી અંગસ્થિતિ અને મુખાકૃતિ પરનો મનોભાવ કેટલો બધો સચોટ અને નૈસર્ગિક દેખાય છે! એનાં કાળાભૂરા પહોળાં શીંગડાઓની વક્ર ધાર આકાશની ઝરીક ઊજળી પૃષ્ઠભૂમિકા સાથે સુમેળ સાચવતી કેવી સરસ દેખાય છે! ચિત્રને જમણે ખૂણે આવેલી ગીચોગીચ વૃક્ષઘટા ઉપર મધ્યા સમયના ઢંકાએલા સૂર્યનો ઢળી પડતો ઝાંખો કિરણપુંજ કેવો દિવ્ય પ્રકારે શોભી રહ્યો છે! એ પરથી જરાક ઉપર ઊડતાં જણાતાં એકલદોકલ રહી ગએલાં એક પક્ષીની ઝાંખી રૂપરેખા ચિત્રમાં રાહત (Relief) મન શોભા આપવા સારુ કેટલી નાજુકાઇથી ચિત્રકારે દાખવી છે! ચિત્રની અગ્રભૂમિકાએ જે છીછરું જળાશય દેખાય છે તેની કિનારીએ ઊગી નીકળેલાં તણખલાં જેવાં રોપાઓનું ઝીણું અસ્તિત્વ પણ ચિત્રકારની નજર બહાર રહેવા પામ્યું નથી

ઍડમિરલ નેલ્સનના કીર્તિસ્તંભની સિંહાકૃતિઓ કોણે ચીતરેલી?

પ્રાણીચિત્રો સર્જવાનું લૅન્ડસીઅરનું આવું પ્રખર પ્રાવીણ્ય જોઇને, જ્યારે ટ્રફાલ્ગરની લડાઇની યાદમાં ઍડમિરલ નેલ્સનનો કીર્તિસ્તંભ ઊભો કરવામાં આવ્યો ત્યારે, તે સ્તંભની બેઠકને ચારે ખૂણે જે ચાર સિંહાકૃતિઓ બેસાડવામાં આવી, તેનું ચિત્રાલેખન (Design) કરવાનું કાર્ય બીજા અન્ય ચિત્રકારોને નહિ સોંપતાં લૅન્ડસીઅરને જ ખાસ સોંપવામાં આવ્યું હતું લૅન્ડસીઅરની લાયકાતનો આથી બીજો વિશેષ સારો પુરાવો કયો હોઈ શકે?

સારામાં સારા પાશ્ચાત્ય દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના નામનિર્દેશ

પાશ્ચાત્ય ચિત્રસૃષ્ટિમાં જોવા લાયક કહેવાય એવાં દૈનિક જીવન ચિત્રો તો અસંખ્ય છે, પણ વાચકોની જાણ માટે સૌથી સારામાં સારા લેખાતાં જે ચિત્રો મારા જોવામાં આવ્યાં છે તેનાં નામ નીચે પ્રમાણે છે એ પ્રત્યેક ચિત્ર આ પ્રકારના વર્ગમાં અણમૂલ છે

1 The Idle Servant
2 The Boy With Many Friends
3 In Time of War
4 The North-West Passage
5 Two strings to her Bow
6 The world went very well then
7 Sunday Morning
8 A Hopeless Dawn
9 The Joyless Winter day
10 The Order of Release
11 The Gleaners
12 And when did you last see your father?
13 The Dog in the Manger
14 The Frugal meal
15 The first cloud
16 Between two fires
17 The Prison window
18 O, Mistress Mine, Where are you roaming?
19 Romeo and Juliet
20 Evangeline
21 Robin Adair

દૈનિક-જીવન-ચિત્રોની વિવિધતા તથા ભાતભાતની શોભાનો સંક્ષિપ્ત ખ્યાલ

આ બધાં પ્રખ્યાત દૈનિક-જીવન-ચિત્રો નામાંકિત ગણાતા યુરોપિયન અને અમેરિકન ચિત્રકારોની કલમના છે. એમાનાં કેટલાંક તો રૉયલ ઍકેડેમીના માનનીય પ્રમુખો તથા સભ્યોની કલમનાં હોઈ ભારે પ્રતિષ્ઠા ધરાવે છે. આ પ્રત્યેક દૈનિક-જીવન-ચિત્રનુ છૂટુ છૂટુ વર્ણન કરતા પૃષ્ઠોનાં પૃષ્ઠો ભરાઈ જાય, માટે સામાન્ય રીતે ટૂકમાં એટલું જ કહીશું કે આ સર્વે ચિત્રો એક જ શાખાને લગતાં હોવા છતા વિષય અને વસ્તુમાં એટલા તો વિવિધ છે કે એ બધામાં અનેકાનેક જીવનપ્રકારો આવી જાય છે: ગૃહ જીવન ઉપરાંત ગોપ જીવન, ખેડૂત જીવન, ઔદ્યોગિક જીવન, ગ્રામ્ય જીવન, શાળા જીવન, બાળ જીવન, પ્રાણી જીવન, સાગરજીવન, માછીમાર જીવન, મઠ જીવન, કારાગૃહ જીવન, યુદ્ધવિષયક, સામાજિક જીવનદર્શન, રક જીવન ઇત્યાદિ ઇત્યાદિ. વળી, એ બધા જીવનપ્રકારોમા તેનાં બન્ને પાસાં પણ દેખાઈ આવે. એકમાં કળા ભેગો વિનોદ (Humour), બીજામાં કળા સાથે કરુણતા; વળી તે સાથે કોઈ ચિત્ર વિષે કળાત્મક સાદાઈ જોવા મળે તો કોઈમાં વિગતપૂર્ણ બારીકાઈ; કોઈમાં હળવી હસ્તકુશળતા, તો કોઈમાં સાદૃશ્યતા; કોઈમાં નાજુક રેખા-દર્શન, કોઈમાં પ્રકાશછાયાની મોહકતા, કોઈમાં તેજ અને રંગની સમૃદ્ધતા તો આંખો અને હૈયાં ભરાઈ જાય એટલી અસાધારણ ચેતનાપૂર્ણ, એવી જોવા મળે. વળી મનુષ્યોની અનેક ક્રીડાઓ ઉપરાંત પ્રસ્તુત દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં જો આપણે જોવા માગીએ તો મનુષ્ય-પ્રકૃતિની કોઈ પણ એક બાજુનું મોહક પાત્રાલેખન પણ ખુશીથી જોઈ શકીએ.

ચાર સાહિત્યિક દૈનિક-જીવન-ચિત્રોની પિછાણ

ઉપર જે પ્રખ્યાત દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનાં નામો આપેલાં છે તેમાંનાં છેલ્લાં ચારનો સાહિત્ય સાથે સંબધ હોવાથી અહીં તે વિષે થોડાક શબ્દો અસ્થાને નહિ ગણાય.

'O Mistress Mine, Where are you roaming? વાળું Edwin Abbey R.A ની કલમનું ચિત્ર મહાન નાટ્યકાર શેક્સપીઅરના લખેલા Twelvth Night' નામે જાણીતા નાટ્ય ઉપરથી બનાવેલું છે. એ નાટ્યને લગતી શેક્સપીઅરે લખેલી નીચલી સુંદર પંક્તિઓ પરથી ચિત્રકારે ચિત્રનુ સૃજન લીધું છે:

'O, Mistress mine, Where are you roaming?
O stay and here, your true love is coming
That can sing both high and low;
Trip no furthur, pretty sweeting,
Journeys end in lovers meeting,
Every wise man's son doth know.'

આ નાટકીય દૈનિક-જીવન-ચિત્રમાં ઉપલી પંક્તિઓને અનુકૂળ પ્રણયીઓની અંગસ્થિતિઓ, ભાવદર્શન, વસ્ત્ર-પરિધાન રંગોની ભભક તથા યોગ્ય વાતાવરણ ખરેખર જોવાલાયક છે. ચિત્રકારો નાટ્ય, કવિતા, વાર્તા વગેરે સાહિત્યને ચિત્રોમાં અંકિત અને અમર કરે તેનો વિશેષ લાભ ધંધાદારી નાટક મંડળીઓના સંચાલકોને મળી રહે. પોશાક કઈ ઢબના અને કેવા રંગના લેવા તથા સ્થળને લગતાં દૃશ્યો કેવા બનાવવાં તેનો બરાબર ખ્યાલ એ ચિત્રો પરથી મળી રહે છે. ચિત્રો જોઈને કવિઓ અને વાર્તાકારો કાવ્યો તથા કથાઓ લખે, તો કાવ્યો કે કથાઓ વાંચી ચિત્રકારો શા માટે ચિત્રો ન ચીતરે?

દુનિયાના બધી જાતના કળાકારોની દુનિયા તો એક જ છે ના?

'રોમિયો-જુલિયટ'

બીજું Romeo and Julietવાળું Frank Dicksee R. A એ પાડેલું ચિત્ર તે નાટકના પ્રખ્યાત 'Balcony scene' 'અગાશીવાળા દશ્ય' પરથી લીધું છે. જ્યારે અંદરથી અટારી પર આવતાં જુલિયટની દાસીનાં પગલાં સંભળાય છે ત્યારે છૂટાં પડતી વખતે તેઓ જે પ્રખ્યાત પંક્તિઓ ઉચ્ચારીને આખરી ચુંબન લે છે તે દશ્ય જોતાં શેક્સપીઅરની એ લીટીઓ આપણને સ્વાભાવિક રીતે જ યાદ આવવાની છે. જુલિયટ પોકારી ઊઠે છે:

'Then window, let day in and life out' ત્યારે રોમિયો પ્રત્યુત્તર આપે છે. 'Farewell, farewell, one kiss, and I will descend'

'રોમિયો-જુલિયટ'ના એ પ્રખ્યાત ચિત્રની શોભા વૈવિધ્યપૂર્ણ છે. એમા ચુંબન મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. પરસ્પર એકબીજામા સમાઈ જવા માગતાં આ પ્રેમીઓની તે સમયની મુખમુદ્રાઓને અને તેમનાં ચુંબનને ચિત્રકારે જે દિવ્યતા અર્પી છે તેનો શબ્દથી ખ્યાલ આપવો અશક્ય છે.

કવિ લૉંગફેલોની ઇવૅન્જેલીન

ત્રીજું 'Evangeline'નુ સુંદર ચિત્ર ચિત્રકાર G. H. Boughton R A.એ કવિ લૉંગફેલોના 'ઇવૅન્જેલીન' નામક કાવ્ય પરથી જ બનાવ્યું છે. ચિત્રમાંનું વસ્તુ નીચલી પંક્તિઓ પ્રમાણે છે:

'Fair was she to behold, that maiden
Of seventeen summers..
When in the harvest heat she bore
To the reapers at noontide
Flagons of home-brewed ale,
Oh! fair in smooth was the maiden'

ઘાસથી ભરેલાં ખેતર વચ્ચેની પગવાટ પર નાજુક પગલીઓ પાડતી કૃશાંગી ગોરી લલના ઇવૅન્જેલીન સાદા પણ બંધબેસતા પોશાકમાં સજ્જ થઈ, બન્ને હાથમાં ધારીલાં મદિરાપાત્રો ઊંચકી, કાપણી કરનારાઓને ભરબપોરે મદિરા પહોંચાડવા જતી ચિત્રમાં દેખાય છે. મનમાં કોઈ મહત્ત્વનો પણ મધુર વિચાર કરતી એ ચાલી જતી જણાય છે. શ્રમિત ખેડૂતો, ઘાસના બાંધેલા ઊભા કરેલા ભારાઓ, અને ભરબપોરે ખેતર પર સૂર્યપ્રકાશે બિછાવેલો સોનેરી પટ અત્યંત સુંદર વાતાવરણ ખડું કરે છે.

કવિ બર્ન્સની 'રૉબિન ઍડેર'

ચોથું ચિત્ર Robin Adair તેના કળાકારે, સ્કૉટિશ કવિ બર્ન્સે લખેલી 'Robin Adair' નામે કરુણાત્મક કવિતા પરથી આલેખ્યું છે. રૉબિન ઍડેર એના આશકથી છૂટી પડે છે તે વેળાની કવિએ લખેલી પંક્તિઓ પરથી આ ચિત્રાકૃતિ ઉપજાવવામાં આવી છે:

'What made the assembly shine
Robin Adair!
What made the ball so fine? Robin
was there,
What when the play was over,
What made my heart so sore?
Oh, it was parting with Robin Adair.'

પ્રવાસની સગવડ-ફોટોગ્રાફી અને દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

આજે તો પ્રવાસવિષયક સાધનોની સગવડને લઇને તથા કૅમેરાની વિકસેલી કળાને લીધે ફોટોગ્રાફ અને તે ઉપરથી દેશેદેશને લગતાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો તથા પ્રાણી-ચિત્રો ઉપજાવવાનુ ક્ષેત્ર ચિત્રકારો માટે ઘણુ વિશાળ બની ગયું છે એમાં કશો શક નથી. ખુદ ફોટોગ્રાફી પણ હવે તો ચિત્રકળા જેવી એક ખરેખરી કળા જ બની ગઈ છે. દૈનિક-જીવન-ચિત્રોને લગતા અનેક પ્રકારોને કોઈ અવનવી અને અનેરી શોભાથી સજાવનારી તેની નામના તથા લોકપ્રિયતામાં ફોટોગ્રાફીનો ફાળો નાનોસૂનો નથી.

હિંદુસ્તાનમાં

હવે આપણે પશ્ચિમને છોડીને પૂર્વ ભણી ભારતવર્ષમાં આવીશું. ચિત્રવિષયક જેવી જોઇએ એવી માહિતીનાં સાધનોની વ્યક્તિગત તેમજ સામુદાયિક અછતને લઇને ચિત્રકળાની આ શાખા વિષે જે કાંઇ વર્ણન થઈ શકે તે ઓછુ જ.

ઢબીચિત્રોનું વર્ણન કરતાં આપણે જોયું કે મુઘલ સમયના ચિત્રકારોનું મુખ્ય લક્ષ આ પ્રકાર ઉપરાંત સામાન્ય લોકજીવનનાં દૃશ્યો પાડવા ભણી ખૂબ જ વળેલું. મુઘલ કળા મોટે ભાગે પાદશાહ તથા અમીરઉમરાવોને રીઝવવા સારુ હતી; પણ રાજપૂત કળા સામાન્ય જનતાનાં મોજ, વ્યવસાય, ઉદ્યોગ તથા શોખમાંથી જન્મેલી લોકકળા જ હતી. તે વેળાએ ભારતીય ગ્રામવાસીઓની રોજની સહજ ક્રીડાઓ, પ્રવૃત્તિઓ તથા કોઈ પણ વ્યક્તિગત ભાવ, ઊર્મિ કે પ્રસંગ અથવા વાર્તા કથા કે ઇતિહાસને લગતાં દૃશ્યો રાજપૂત કલમે રજૂ થતાં હતાં. દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના વર્ગમાં એ ચિત્રોને મૂકી શકાય. રાજપૂત કળા તે કાળે એક પક્ષે દંતકથા કે ધાર્મિક વિષયો આલેખતી તો બીજી બાજુએ હિન્દી જીવનના ઘરની અંદરના તેમ ઘર બહારના રોજિંદા સામાન્ય પ્રસંગો આલેખતી.

ગૃહ-ઉદ્યોગમાંથી ગૃહચિત્ર

પ્રાચીન રાજપૂત ચિત્રકારોનાં દોરેલાં બધાં જ દૈનિક-જીવન-ચિત્રો કાંઈ સંપૂર્ણ (finished pictures) ન કહેવાય. પરંતુ બહુ સરસ અને કુશળ રેખાંકન વડે ઘરના કે બજારના અતિ જાણીતા પ્રસંગો અને જાતભાઈ ધંધાદારીઓનીકામગીરીદાખવતારોજિંદા દેખાવો આલેખવામા તેઓ હોશિયાર હતા. દાખલા તરીકે શેતરંજી કે ગાલીચો બનાવનારો પોતાની સાળ ઉપર વાંકો વળેલો, ઉપજાવવા ધારેલી ભાત પ્રમાણે વિવિધરંગી ઊનના તારોને એક-બીજામાં ભેળવતો ચિત્રમાં દેખાતો. વળી તેમા સાળને લગતાં સર્વે સાહિત્યો આસપાસ નજર સામે જીવતા-જાગતાં પડયા હોય એવાં દેખાય. આવી સાદૃશતા ચિત્રમાં લાવી શકાતી તેનુ કારણ એ જ કે ચિત્રકારની દૃષ્ટિ હેઠળ આ જાતના ઉદ્યોગ અને બીજા પણ રોજિંદા ઉદ્યોગ થતા. સોનીઓ, લુહારો, મોચીઓ, જડાવકામ કરનારાઓ પણ રાજપૂત ચિત્રકારની સહાનુભૂતિ ભરેલી કલમ વડે આલેખાયા. એવાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં મૂળ અને મુખ્ય બાબત ઉપરાંત બીજી જે તેને લગતી નાની નાની સહકારી વસ્તુઓ અને ઘટનાઓને તેની અંદર સમાવિષ્ટ કરવામા આવતી તે ઉપરથી ચિત્રકારની બારીક નિરીક્ષણશક્તિ અને તેની ગૃહપ્રિયતાનો બરાબર ખ્યાલ મળી રહે છે.

દૃષ્ટાંત તરીકે એની પાડેલી કોઈ કૃતિમા, કુટુંબનો વડો બાપદાદાથી કુટુંબમાં ચાલી આવેલી કોઈ કારીગરીનું કૌશલ અજમાવી રહ્યો હોય ત્યારે તેનો નાનો ભાઈ લક્ષ-પૂર્વક પ્રશંસાથી જોઈ રહ્યો હોય; મધ્ય ભૂમિકાએ ઘરની બે સ્ત્રીઓમાંની એક પોતાના નાના ગલગોટા જેવા બાળ-કને હાથમાં ઉછાળતી પ્રેમભાવે રમાડી રહી હોય; બાળક પોતાના ઉઘાડા મોં વાટે આનંદી અવાજો કાઢી માતાનું હૈયું હરખાવી રહ્યું હોય; તેની પાસે ઊભેલી મોટી વયની સ્ત્રી પોતાનો મલકતો પણ લગાર વૃદ્ધ ચહેરો પેલા નાના બાળકના ગાલ પાસે લાવી તેના આનંદમાં ગર્વપૂર્વક પોતાનો હિસ્સો આપી રહી હોય. ચિત્રને ડાબે ખૂણે પૃષ્ઠ-ભૂમિકા ઉપર ખુલ્લા દેખાતા બારણાની બહાર ઝાડ પાસેના ચોતરા ઉપર એક વૃદ્ધ બેસી હુક્કો પી રહ્યો હોય વગેરે જેવી ઘટના અને સાધનસામગ્રીઓથી તે વેળાએ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોને સંપૂર્ણ બનાવવામાં આવતાં.

પ્રવાસને લગતાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

ગૃહ ઉપરાંત પ્રાચીન રાજપૂત કલમથી બનતાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનો એક બીજો માનીતો વિષય તે માર્ગ-લીલા એટલેકે રસ્તા ઉપરના દેખાવો હતા. તે વેળાએ પ્રવાસ કારણે આગગાડી જેવું કોઈ યાંત્રિક સાધન નહોતું. મુસાફરી ગાડામાં બેસીને કે પગપાળા થતી. તે સમયે ભારતવર્ષમાં આ ગાડાવાળો કે પગપાળો પ્રવાસ લોકોનો અતિ નૈસર્ગિક, રમણીય તથા આનંદપ્રદ શોખ હતો. રસ્તા ઉપરના આવા દેખાવોને તેના જુદાજુદા સ્વરૂપમા ચિત્ર મઢી પાડી બતાવવા માટે દેશના આ મધ્યકાલીન કળાકારો બહુ જાણીતા હતા. ધોમ ધખતો બપોર કહેવાય એવા મધ્યાહ્ન સમયે, રસ્તા પાસે પ્રવાસીઓ-એ આરામ લેવા નાખેલો પડાવ, રાત્રી સમયે, કાંઈક સળગતી તો કાંઈક બળતા અગાગવાળી અગ્નિજ્વાલાનો . દૂરથી દેખાતો મંદ મીઠો રાતો પ્રકાશ, ધર્મશાળાના મુખ્ય મોટા ખંડમા ઉતારુઓની તરેહવાર પ્રવૃત્તિથી મચી રહેલી ધમાલ, એવા એવા વિષયો તે વખતનાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં આલેખાતા.

૧ પડાવ

આ ચિત્ર જુઓ: સમય ખરા બપોરનો છે. પ્રવાસે નીકળેલું કોઈ શ્રીમંત કુટુંબ રસ્તાની બાજુએ પડાવ નાખી બેઠું છે. એક જબરા જંગી વડલાની શીળી છાયા હેઠળ

આવેલો પાકો કૂવો અને તેનો ચોતરો આપણું મુખ્ય લક્ષ ખેંચે છે. પ્રવાસીઓ તેની આસપાસ અનુકૂળ અંગ-સ્થિતિમાં આરામ લેતાં કે ખાતાંપીતાં દેખાય છે. પ્રથમમાં અગ્ર ભાગે અધૂરી દેખાતી કાળી રાવટીની ઉપલી બાજુએ, વસ્ત્રમાં કેવળ લંગોટી અને માથા પર પાઘડી સાથે ખુલ્લી પથારી પર બેદરકાર ઢબે આડો પડી એક પ્રવાસી થાક ઉતારતો દેખાય છે. આ કોઈ મજૂર કે ભોમિયો નથી. સંઘમાંની જ કોઈ વ્યક્તિ છે. માત્ર અતિશય ઉકળાટને કારણે એણે વસ્ત્રો ઉતારી નાખ્યાં છે. ઘરનો કોઈ ચાકર શેઠશેઠાણીઓની સામે એવો અવિવેક દાખવી શકે જ નહિ. તેને પડખે જરાક દૂરથી એક કૂતરો 'હું પણ થાકયો છું' એવો ભાવ દર્શાવતો બેઠો છે. તેનાથી જરાક ઉપર આરામથી નિરાંતે જાજમ પર કુટુંબની મહત્ત્વની વ્યક્તિ બેઠેલી છે. તેનાથી ઉપર મધ્ય ભાગે એક નોકર પોતાના 'અન્નદાતા' સ્વામી માટે ગંભીરપૂર્વક ચલમ ભરી રહ્યો છે. તેની પાછળ ચિત્રને ડાબે ખૂણે ઘરનો શ્રીમંત માલિક, ગરમીથી બચવા નરમ કુમાશનાં ધોળાં દૂધ જેવાં આછાં વસ્ત્રમાં સજ્જ થઈ, ગાદી-તકીએ અઢેલીને લહેરથી એક નાનાશા દર્પણમાં પોતાનો ચહેરો હવે સ્વચ્છ છે કે નહિ તે જોતો દેખાય છે. તેની સ્વરૂપવાન પત્ની જમણે હાથે પતિના પગ ચાંપતી, આછાં વસ્ત્રમાં નજરે પડે છે. તેની પાછળ નજદીકમાં લગીર જાડાં વસ્ત્રો પહેરેલી કુટુંબની એક બીજી સ્ત્રી દેખાય છે. તેનાથી ઉપર મધ્યમાં ચોતરો દેખાય છે. એ બેઠકની કોરાણે શસ્ત્ર સજેલો હજૂરિયો, કૂવાના ચોતરા ઉપર બેઠેલી એક નાજુક દેખાવડી દાસીના સુંદર ખુલ્લા હાથમાં ધારેલા પાત્રમાંથી પડતી જળધારથી પોતાની તૃષા આતુરભાવે અને આભારી હૈયે છિપાવતો ઊભો છે. તેની પાછળ પૃષ્ઠભૂમિકાને લગભગ ઢાંકી દેતો, મરોડદાર ગીચ શાખાઓથી ભરપૂર, ઘટાદાર અને ભવ્ય ઊંચો વડલો એ બધાંને છત્રછાયા કરતો આપણી આંખોને ભરી દે છે. કૂવાની પાછળ એક ચાકર અસ્તવ્યસ્ત વસ્ત્રોમાં આડે પડખે સૂતો છે. વડલાની એક બાજુની નમતી ડાળી ઉપર ગૃહસ્વામીની તલવાર ટાંગેલી નજરે પડે છે. આવાં પ્રાચીન દૈનિક-જીવન-ચિત્રો આપણા દેશની એક કીમતી મીરાસ અને શોભા છે. આ ચિત્ર કાંગરા કલમનું છે. કાંગરા કલમને રાજપૂત ચિત્રશૈલીનો એક પ્રકાર જ સમજવો.

પ્રકાશની યુક્તિ

દૈનિક-જીવન-ચિત્રો વિષે રાજપૂત ચિત્રકારો એક બીજી પણ વિશિષ્ટતા ધરાવતા. ચિત્રમાં જો ચંદ્રતેજ, તારાનો પ્રકાશ અને અગ્નિનો ઉજાસ બતાવવા ધારતા તો તેઓ રંગવિષયક એક નવી યુક્તિ અજમાવતા. દાખલા તરીકે જંગલમાં આવેલી ઝૂંપડીની બાજુમાં, તેના ખુલ્લા આંગણામાં કાષ્ઠની ભારી સળગી રહી હોય તેવી પ્રકાશ-લીલા ચિત્રમાં આલેખવી હોય અથવા કોઈ અંધારી દશ્યભૂમિને ચિત્રમાં નવચંદ્રના ફિક્કા તેજથી ઉજમાળી બનાવવી હોય ત્યારે કાગળ કે ચિત્રપાટી ઉપર અન્ય રંગો પૂરતાં પહેલાં તેઓ તેના પર શરૂમાં આખો ને આખો સોનેરી કે રૂપેરી રંગનો એક પટ જ આપી દેતા, જેથી આવા પ્રકાશ દેખાડવા રંગો યોગ્યતાપૂર્વક જ ઝલકદાર અને આકર્ષક નીવડી શકતા. જાપાનીઝ ચિત્રકારો પોતાની કૃતિઓમાં આવી અમુક અસરો લાવવા માટે આંતરિક ઝલક આપવા સોનાનું મૂલ્ય સમજતા અને તેનો ઉપયોગ કરતા. પણ એ કૌશલ્યમાં તેઓ આપણા પ્રાચીન દેશી ચિત્રકારોને આંબી શકતા નહિ.

રાજપૂત, મુઘલ અને પહાડી શૈલીનાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના પુષ્કળ નમૂનાઓ હિન્દી ચિત્રકળા વિષયક આજના ચિત્રગ્રંથોમાં જોઈએ એટલા મળી આવે છે. કેટલેક ઠેકાણે ભીંતો ઉપરનાં ચિત્રોમાં પણ બે સ્ત્રીઓ લોટ દળતી હોય અને કૂતરો પાછળથી ચોરની જેમ તેમાં મોં ઘાલતો હોય તેવાં વિનોદાત્મક દશ્યો પણ આપણાં દેશી 'જેત્ર' ચિત્રો તરીકે આપણે ત્યાં આલેખાએલાં છે.

વર્તમાન સમયમાં

જેમ આગલા કાળમાં તેમ અત્યારના સમયમાં પણ આપણી એકેએક ચિત્રશાળાના દરેક કલાકારે જેત્ર ચિત્રો આલેખ્યાં છે અને હજી આલેખાતાં રહે છે. શણગાર કરતી, આળસ ખાતી, મંદિરે પૂજા કરતી, પનઘટે પાણી ભરતી, પાળેલાં પંખીઓ જોડે ગેલ કરતી, પ્રીતમનો આવેલો ખાનગી પત્ર વાંચતી, રેંટિયો ચલાવતી, ગાયો ચરાવતી, કપડું સીવતી, માળા ફેરવતી, નૃત્ય કરતી, ભિક્ષા યાચતી, સાથિયા પૂરતી, સ્નાન ને શણ-

ગાર વગેરે ક્રીડાઓ અને કાર્ય કરતી સુંદરીઓને અનુકૂળ સાધનસામગ્રીઓ સહિત યોગ્ય હાવભાવપૂર્વક ઉતારીને આજના હિન્દી ચિત્રકારોએ સખ્યાબંધ દૈનિક જીવન ચિત્રો સર્જ્યાં છે એ બધાનુ વર્ણન કરવાની ભાગ્યે જ જરૂર હોય ખેતરમા ભયગ્રસ્ત હરણાઓ દોડી રહ્યા હોય, વાડામા ઢોરઢાખર ચરતા હોય, રસ્તે મદારી ખેલ કરતો હોય, મજૂરો ભાર ખેંચતા હોય, એવા એવા દૈનિક જીવન દશ્યો કાગળ કે કૅનવાસ પર ઊતરેલા જોવાની હવે આપણને કાંઈ નવાઈ નથી તે સાથે આપણી ગુજરાત શાળાના અગ્રણી શ્રી રવિશંકર રાવળની અતિ ઉત્કૃષ્ટ રૂપરેખા દાખવતી નૃત્યવિષયક હાવભાવ દાખવતી સુંદરીઓ, માધાવાવમા પોતાના જીવનો ભોગ આપનાર રાજપૂત વીર અને તેની નવવધૂવાળુ આખુ અસરકારક દશ્ય વગેરે અને શ્રી કનુ દેસાઈનુ 'બહેનો', 'કુણાલ', અને હીંચકા ખાતી સખીઓ, શ્રી સોમાલાલ શાહનુ 'ફૂલબાળા' અને માર્ગે જતા ગ્રામજનો તથા રસિકલાલ પરીખના 'માના હેત' આદિ ચિત્રો ઘણી સરસ કૃતિઓ કહેવાય.



રૂપ-રેખા ચિત્રકાર શ્રી રવિશંકર રાવળનુ
નૃત્યવિષયક હાવભાવ દાખવતું એક ચિત્ર (બ્લૉક 'કુમાર'ના સૌજન્યથી)

૫
કળા અને કુદરત

ચિત્રને લગતાં જાણવા જેવાં, વિદ્યાવિષયક તત્ત્વો તે 'રેખાંકન', 'રંગ', 'છાયાતેજ', સંયોજન (Composition) વગેરે છે. ચિત્રનિરીક્ષણ કરવા માટે એની આછી સમજ પણ આપણે ધરાવીએ એ જરૂરી છે. પરતુ એ આપણે જાણીએ તે પહેલાં ચિત્રકારો જ્યારે ચિત્ર બનાવે છે ત્યારે તેઓ ખરેખર શું કરે છે અથવા શું કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે તેને લગતી થોડીક પ્રાસ્તાવિક સમજની આવશ્યકતા રહે છે. એ સમજ તે કળા અને કુદરત વચ્ચેના પરસ્પર સંબંધફેરને લગતી છે. આપણે કળા અને કુદરતનો સંબધ જોઈશું.

વિજ્ઞાનીઓ અને કળાકારો

સૌંદર્ય આપણને બે પ્રકારે આવી મળે છેઃ એક કુદરતમાથી અને બીજું કળામાંથી. જોકે એ બન્નેનો પરસ્પર સંબધ જોડિયા બહેનો જેવો છે, છતાં એ એક-બીજાથી ભિન્ન છે.

ચિત્રકાર કુદરતનો અથવા પ્રકૃતિસૌન્દર્યનો અભ્યાસી કહેવાય છે. આ અભ્યાસને અંગે એનું ધર્મકાર્ય બહુધા નિસર્ગના કોઈ ભાગને રજૂ કરવાનું અથવા તે પ્રત્યે સૂચન કરવાનું હોય છે. પરંતુ ચિત્રકાર આ અભ્યાસ અન્ય વિજ્ઞાનીઓ જેમ કરતો નથી. એનો અભ્યાસ વિજ્ઞાનીઓથી જુદો પડે છે. જેમ કોઈ વનસ્પતિજ્ઞ ધરતી ઉપર દેખાતાં ઝાડો અને પાલાઓની આકૃતિઓનો અભ્યાસ અને તેનું સંશોધન કરે છે, કે બીજો કોઈ ભૂગર્ભના ભેદને ઉકેલે છે તેમ ચિત્રકાર કાંઈ કુદરતનો તેવો અભ્યાસી નથી. વનસ્પતિજ્ઞો અને ભૂગર્ભશાસ્ત્રીઓ વિજ્ઞાની હોઈ તેમનો અભ્યાસ આપણને કુદરતના યથાસ્થિત જ્ઞાનની માહિતી આપે છે. તેની અસર બૌદ્ધિક હોય છે તથા કુદરતનાં જે સત્યો છે તેને યથાર્થ રૂપે તેઓ આપણને શીખવે છે. પરંતુ ચિત્રકારની કૃતિ દ્વારા પ્રથમથી જ આપણી ચક્ષુરિંદ્રિય (Sense of Sight) પર અસર થાય છે, અને દશ્યમાન જગતમાં સૌન્દર્યની આપણને વિશેષ ઊંડાણથી લાગણી થવા પામે છે.

કુદરતમાંથી સૂચના લેતો કળાકાર

આપણે જોઈ ગયા કે ચિત્રકાર કુદરતના કોઈ ભાગને રજૂ કરે છે યા સૂચવે છે. તેમ કરતાં કોઈ વાર એ પ્રકૃતિને જેમની તેમ આલેખે છે. ઉદાહરણ તરીકે નિસર્ગ-ચિત્રનું આલેખન અથવા પ્રતિમાચિત્રનું આલેખન લ્યો. એથી ઊલટું, કોઈ તે વસ્તુઓના સંભવિત આકારો જ આપણને સૂચવે છે. એ આકૃતિને એણે જાતે જોઈ નથી પરંતુ કેવળ કલ્પેલી જ હોય છે. દાખલા તરીકે સ્મશાનમાં ધ્યાનસ્થ બેઠેલા મહાદેવ અથવા અરણ્યમાં અપ્સરા મેનકાના અપ્રતિમ સૌંદર્યથી અંજાઈ તપોભંગ થએલા વિશ્વામિત્ર. એ જ પ્રમાણે પ્રાચીન ઇટાલિયન ચિત્રકારોએ સેન્ટ જ્યૉર્જ પાંખાળો અજગર મારે છે તેનાં ચિત્ર પાડેલાં છે. હવે આ પાંખાળો અજગર કોઈ કુદરતની વસ્તુ નથી પણ કુદરતની ગણાતો કેવળ એક કાલ્પનિક આકૃતિ છે. એ આકાર તેમણે ઇટલીના ગરમ પ્રદેશનાં તપનાં વેરાનોમાં દીઠેલી મહાકાય ગરોળીના ઘાટ ઉપરથી કલ્પ્યો છે. વળી ઘણા પાશ્ચાત્ય કળાકારોએ પોતાની ચિત્રપાટી ઉપર દેવદૂતો આલેખ્યા છે. એમણે કાંઈ પાંખવાળા ફિરસ્તાઓ (Angels)ને સગી આંખે દીઠા નથી હોતા, પરંતુ તેમણે બાળકોને તથા નાની બાળાઓને, તેમનાં સુકોમળ શરીરને, તેમની રમતોને તેમજ ક્રીડાઓને ધ્યાનપૂર્વક અવલોકી. તેમના લાંબા વાળ અને

વસ્ત્રો ઉપરમાં ફરફર ઊડતાં આબેહૂબ નીરખેલાં. વળી પક્ષીઓની આકૃતિઓને તથા તેમનાં ઉડ્ડયનને આકાશના સૌન્દર્ય સહિત સંપૂર્ણપણે અવલોકેલાં, એમ એ કુદરતનાં સર્વ દશ્યોમાંથી સૂચના લઈને તેઓએ સુંદર ચિત્રો બનાવ્યાં. એ રીતે જોતાં કુદરત ભૂતકાળમાં અને વર્તમાન સમયમાં પણ કળાકારોનો સાચો શિક્ષક બની રહી છે.

ચિત્ર નિસર્ગ જેવું લાગે—અને નિસર્ગ ચિત્ર સમી ભાસે

આમ, કુદરત જોકે કળાકારની મહાન શિક્ષાગુરુ છે, છતાં કુદરત અને કળા એ બન્ને એકએકથી અલગ વસ્તુઓ છે. કેટલા ય પ્રકૃતિપ્રેમીઓ આ બેને પરસ્પર ગૂંચવી મેલે છે. દાખલા તરીકે એકાદ ચિત્ર જોતાં અનેક વાર આપણે પ્રેક્ષકોને એવું બોલતાં સાંભળીએ છીએ કે 'વાહ! આબેહૂબ જાણે કુદરત જ જોઈ લ્યો!' તેથી ઊલટું, કોઈ કુદરતી સુંદર દશ્ય જોઈ તેઓ હર્ષથી પોકારી ઊઠે છેઃ 'અરે! આ દશ્ય તો જાણે નર્યું એક ચિત્ર જ છે!' એમ ચિત્ર કુદરત જેવું લાગે અને કુદરત ચિત્ર જેવી ભાસે એ વાત સાચી, પરંતુ વાસ્તવમાં તેવું નથી.

કુદરત નહિ પણ કુદરતના કોઈ એક ભાગને જ કળાકારો રજૂ કરે છે

ધારો કે તમે તમારા ઘરની અંદર બારી પાસે ઊભા છો ને બારી બહાર ઉદ્યાન નિહાળો છો. ઉદ્યાનનાં ઝાડ, પાન, ફળફૂલ અથવા ખેતર, ટેકરીઓ અને આકાશનો થોડોક ભાગ પણ જુઓ છો. અહીં જે બારી આગળ તમે ઊભા છો તે બારી તે જાણે પેલા બહારના પ્રકૃતિ-સૌંદર્યરૂપ ચિત્ર માટેનુ એક ચોકઠું જ બની રહે છે. હવે તમે બારી આગળથી ધીરેધીરે પાછળ સરતા જાઓ તો તમને જણાશે કે બહારનો દેખાવ નાનો ને નાનો થતો જાય છે. ફરી તમે બારી નજીક ધીરેધીરે આવો તો જણાશે કે દેખાવ મોટો અને ફેલાતો જાય છે. હવે બારીની ડાબી બાજુએ ખસો અને તમને લાગશે કે તે તરફથી થોડોક દેખાવ અદશ્ય થઈ ગયો છે. હવે એથી ઊલટું જમણી બાજુએ ખસો તો તમને લાગશે કે તે દિશાનું થોડુંક દશ્ય ઓછુ થયું છે ને તેને બદલે ડાબી તરફનો દેખાવ વધુ પ્રમાણમાં દેખાય છે. આમ બારીને ચિત્રનુ ચોકઠુ બનાવનારી જે પ્રવૃત્તિ તમે આદરી તેથી કુદરતના અમુક ભાગ જેટલા દેખાવને તેમાં સમાએલો જોયો. બરાબર એ જ પ્રમાણે ચિત્રકાર પોતાના ચિત્રમાં કુદરતના એક નાના એવા ભાગની જ પસંદગી કરી શકે છે. એકાદ પ્રકૃતિ જોતાં આપણે અનેક વાર બોલી ઊઠીએ છીએ કે 'આખું કુદરતી દશ્ય કેવું આબેહૂબ એણે આપણી નજર સામે ધરી દીધું છે!' પણ ના, કળાકારે તેમ કર્યું નથી. એણે તો કુદરતમાંથી માત્ર પસંદગી જ કરી છે. ટૂંકમાં, કુદરત અને કળા વચ્ચેનો પહેલો ફેર આ કે કળાકાર કશું યે આખું કે પૂરું આપી શકે નહિ—એ તો થોડુંક અને ચૂંટેલું જ આપી શકે; અથવા જે જગ્યાએ બેસીને એ ચિત્ર પાડી રહ્યો હોય તે ઠેકાણેથી એની દષ્ટિમર્યાદાના ઘેરાવામાં જે અને જેટલું આવે તે અને તેટલું જ એ રજૂ કરે.

કુદરતનું લક્ષણઃ અનહદ ભરપૂરતા કળાનું લક્ષણઃ યોગ્ય પસંદગી

હવે આપણે આગળ વધીએઃ પેલું જ બારી બહાર દેખાતું દશ્ય પાછું નિહાળીએ. ત્યાં ઊભા રહી તમે કુદરતના અમુક ટુકડાને જોઈ રહ્યા છો, પરંતુ એટલા એક ટુકડામાંથી પણ તેને લગતી ત્યાં જે વિવિધ નાનીમોટી બધી વસ્તુઓ પડેલી છે તે બધી જ જોઈ શકાતી નથી. ધીરેથી અને બારીકીથી જોવા છતાં એ બધુ જ જોઈ શકાતું નથી. બરાબર એ જ પ્રમાણે ચિત્રકાર પણ કુદરતના ચૂંટેલા ટુકડામાં સમાએલી સર્વ વસ્તુઓને ચિત્રમાં આણી શકતો નથી. એને માટે એ અશકય છે. એણે એક મોટું વૃક્ષ ચીતર્યું હોય તે જોઈ આપણે બોલી ઊઠીએઃ 'ઓહો! આખું ને આખું આ જબરદસ્ત ઝાડ કેવું સરસ દેખાય છે!' હા, આપણી નજરમાં એમ જ લાગે છે કે એણે ઝાડ તેની બધી વિગત સાથે આખું પાડયું છે. પણ ના, આપણે સમજી શકીએ છીએ કે એ ભ્રમ છે—કેવળ આભાસ છે.

ચિત્રકાર અને પ્રેક્ષક છોકરાનું દષ્ટાંત

એક વેળાએ એક ચિત્રકાર ખેતરમા બેસી આસપાસના સૃષ્ટિસૌંદર્યનો એક વિભાગ પાડી રહ્યો હતો. ચિત્ર લગભગ સંપૂર્ણ થવા આવ્યું હતું. એટલામાં એક નિશાળીઓ ત્યાં આવી ચઢયો અને કુતૂહલથી ચિત્રને જોવા મંડી પડયો. તે જોઈ ચિત્રકારે છોકરાને પૂછયુ,

'ચિત્રપાટીની વચ્ચોવચ્ચ આ મોટું ઝાડ છે તે શેનું છે?'

છોકરે કહ્યું કે 'આંબાનું છે.'

'તું શા પરથી એમ કહી શકે છે કે એ આંબો જ છે?'

'આંબા જેવું લાગે છે તેથી.'

ચિત્રકારે સસ્મિત કહ્યું, 'છોકરા, હવે તું બરાબર બોલ્યો. મારો ધંધો આંબાનાં ઝાડ બનાવવાનો નથી. એ કામ કુદરતનું અને ખેતીકારનું છે. મારું કામ ચિત્રો બનાવવાનું છે અને પેલું ખેતરમાં ઊભેલું વૃક્ષ તે આમ્રવૃક્ષ છે એવું કાંઈક દેખાડી આપવાની સૂચના આપવા પૂરતું જ છે, આબેહૂબ તે રજૂ કરવાનું નહિ. એ વસ્તુની જાતભાત અને સુંદરતા તને સમજાય એવો પ્રયત્ન મેં અહીં કર્યો છે.'

'હા, પણ તમારા પ્રયત્નમાં ઝાડની નકલ બરાબર થઈ છે.' છોકરે કહ્યું.

'ના, અમે કુદરતની નકલ કરતા નથી. નકલ કરી પણ ન શકીએ. અમે તો કુદરતના સત્યની એક માત્ર સૂચના જ આપી શકીએ. દાખલા તરીકે તું જ જોઈ લે કે પેલા સામેના ખરા આંબાના ઝાડ ઉપરના પાંદડાં અને આમ્રફળો, તું કે હું ગણવા ઇચ્છીએ તો ય ગણી ન શકીએ એટલાં અસંખ્ય છે. પણ આ ચિત્રમાં આપેલાં આમ્રફળો, તેની બધી શાખાઓ સાથે તું સહેજે ગણી શકશે. હવે તું સમજી શક્યો હોઈશ કે નકલ કરવી અને કેવળ સૂચના કરવી એકસરખું નથી જ. હા, અમારી કળાનો કુદરત જોડે નિકટ સંબંધ છે તે ખરુ; તો યે તે સંપૂર્ણ તો નહિ જ. ચિત્રકાર કળાકૃતિ માટે કુદરતને આલેખે, પરતુ તે કુદરતમાંથી (પછી તે કુદરત બહારની હોય કે ઘરની અંદરની હોય. અને 'કુદરત'નો અર્થ બહુ વિશાળ થાય છે) શું ચૂંટવું, શું જતું કરવું, શુ પાડવું, શું ન પાડવું, એ વાત અમારી કળાને સ્વાધીન રહેવાની. એને લઈને જ ચિત્રકળાને ભળતો એક જાણીતો સિદ્ધાંત હું તારી આગળ મૂકુ છું તે એ કે કુદરતનું લક્ષણ ભરપૂરતા 'અથવા' પુષ્કળતા છે, 'કળાનુ લક્ષણ ચૂંટણી અથવા પસંદગી છે. અને એટલા જ માટે કળા 'અને 'કુદરત' બે જોડિયાં બહેનો હોવા છતા એકબીજાથી જુદા છે. હવે તુ સમજ્યો?'

'હા.'

'ઠીક હવે જો, આ ચિત્રમાં ત્રણચાર નાનીમોટી ગાયો છે. દૂરનો દેખાવ પાડ્યો છે, એટલે ચિત્રમાં તને ગાયો જેવી દેખાતી આકૃતિઓવાળા થોડાક કાળા, ભૂરા, ધોળા રંગનાં ધાબાં જ દેખાય છે. નહિ? તું અને હું તથા કોઈ પણ એ ધાબાંવાળી આકૃતિઓને ગાયો જ કહીશું; કારણ ગાયો જેવો આકાર આપણે બધાએ વારવાર જોયો છે. હવે ખરી વાત તો એ છે કે સામે ખેતરમાં ઘાસ ચરતી પેલી ગાયો અને ચિત્રમાં પાડેલી ગાયો, સામ્ય ધરાવવા છતાં જુદી છે. પેલી ગાયોનો રખેવાળ ખેતર પર એક નજર ફેરવતાં દૂરથી પણ પોતાની ગાયો ઓળખી કાઢશે, પરંતુ એ મારા ચિત્રમાં પોતાની આંખો ડુબાવી દેશે તો ય નહિ કહી શકે કે આ મારી ગાયો છે. માટે કળા અને કુદરત વચ્ચેનો ચિત્રકળાને લગતો આ બીજો સિદ્ધાંત પણ જાણી લે કે: 'કલાકાર પોતાને દેખાય એવું પાડે છે—હોય છે એવું પાડતો નથી.'

કળાને સત્ય જોઈતું નથી તેને જોઈએ છે સત્યાભાસ

આપણે આગળ આ વાંચ્યું કે ચિત્રકાર નકલ કરતો નથી, માત્ર સૂચના જ કરે છે. આમ છતાં એ બાબતમાં અપવાદ જેવું પણ કાંઈક છે. કોઈ કોઈ ચિત્રકાર કુદરતની ખરેખર જ નકલ કરે છે — સો એ સો ટકા નકલ કરે છે. એક અમેરિકન ચિત્રકારે ચિત્રપાટી પર પ્રથમ લાકડાની એક નાની તકતી પાડી, તેની ઉપર એક જગ્યાએ પાંચ ડૉલરની એક નાની શી નોટ ચીતરી, અને પછી તે નોટને પેલી તકતી જોડે એક ટાંકણીથી ચોડી હોય એવી રીતે પાડી. આ તકતી, નોટ અને ટાંકણીની નકલ તેણે એવી તો આબેહૂબ કરી કે સુજ્ઞ પ્રેક્ષકો પણ એ જોઈ ઠગાતા અને જ્યાં સુધી ચિત્રની સપાટી ઉપર હાથ ફેરવી ખાતરી કરતા નહિ ત્યાં લગી તેમના માન્યામાં આવતું નહિ કે આ કેવળ ચિતરામણ છે, અને સાચી ચીજો નથી. વળી Zeuxis નામે એક ગ્રીક કળાકારે ચિત્રમાં લીલી દ્રાક્ષના લટકતા ઝૂમખા એવા તાદશ ચીતરી દેખાડેલા કે પક્ષીઓ તેથી છેતરાઈ તેની તરફ ઊડીને દ્રાક્ષને સાચી માની, તેના પર ચચુપ્રહાર કરતા!

ઘણા પ્રેક્ષકો આવી છેતરાઈ જવાય તેવી તાદશતાને ખરેખરી ચિત્રકળા માની લે છે, પણ વાસ્તવમાં તેવું

નથી. સંપૂર્ણતયા તાદશતામાં ચિત્રકળા માનતી નથી. એ તો પછી ફેરિઆઈની હદમાં પ્રવેશવા જેવું થઈ પડે. ખૂબ બુદ્ધિ વાપરી ધીરજ ધરી ઘણો સમય વિતાવી કળાનો સાચો પરિચય કરવાને બદલે કળાને નામે, હાથ-ચાલાકીનો ખેલ કરનાર મદારીના જેવો ચક્ષુને ભુલાવામાં નાંખનારી છાપકળા ઉપજાવવી એને સાચા ચિત્રકારો કળા ગણતા નથી. સત્ય નહિ પણ સત્યના ભાસ વડે, નકલ નહિ, પણ કેવળ સૂચના દ્વારા કળાસૌન્દર્ય દાખવવું એ જ તેમનો ધર્મ હોય છે.

વેરવિખેર કુદરત અને વ્યવસ્થિત કળા

હવે આપણે આગળ વધીએ. કળા અને કુદરત એ બે વચ્ચેના ભેદને વિચારીએ તો વળી ચિત્રકળાને લગતો એક બીજો પણ સિદ્ધાંત આપણને સાંપડે છે, તે એ કે કુદરત પોતાનું અસ્તવ્યસ્ત કિંવા વેરવિખેર સ્વરૂપ દર્શાવે છે જ્યારે કળામાં યોજના અને ગોઠવણીનો સમાવેશ થાય છે.

કોઈ અહીં વાંધો ઉઠાવી શકે કે શું કુદરત વેરવિખેર અને અસ્તવ્યસ્ત છે? ના, એ વાત ખોટી છે. કુદરતમાં પ્રત્યેક સ્થળે વ્યવસ્થા અને નિયમ નજરે ચડે છે. કુદરતમાં કશું અવ્યવસ્થિત નથી કે આકસ્મિક પણ નથી. કારણ અને તેની અસરના અચળ નિયમ પ્રમાણે કુદરતમાં બધું બરાબર અને વ્યવસ્થિત હોય છે.

આનો ઉત્તર, આપણે, વિજ્ઞાન કે તત્ત્વજ્ઞાનને આધારે આપવાની કડાકૂટમાં ઊતર્યા વિના આપીએ. અહીં આપણે તો એ જ જોવાનું છે કે આપણા મનને અને આપણાં ચર્મચક્ષુઓને કુદરત કેવી લાગે છે અથવા કેવી દેખાય છે? કુદરતની રચના અથવા ક્રિયાનાં મૂળ કારણો અને નિયમો ગમે એવા વાજબી કે વ્યવસ્થિત હોય કે હશે, પણ પ્રત્યક્ષ કુદરતનું આખું દૃશ્ય જે યથાસ્થિત છે તે તો આપણી આંખોને અદ્ધરસદ્ધર વેરવિખેર તથા યોગાનુયોગ જ જણાય છે. આપણે તો એ જ સમજને આધારે આપણા વિષયને તપાસવાનો છે. ટૂંકમાં, દેખાતી કુદરત વેરવિખેર છે, જ્યારે દેખાતી કળા વ્યવસ્થિત છે.

દાખલા તરીકે એક અરણ્ય લ્યો અને એક ઉદ્યાન લ્યો. અરણ્યની રચનામાં કેવળ કુદરતનો જ હાથ છે. ઉદ્યાનની ગોઠવણીમાં બહુધા મનુષ્યની કળા છે. અરણ્ય સુશોભિત હશે, એમાં મોટાં મોટાં વૃક્ષોની હાર પણ દેખાશે; પરંતુ બગીચા કે વાડી જેવી સુવ્યવસ્થા એમાં હોય જ ક્યાંથી? ઉદ્યાનમાં તો સરસ હોય, તેને અંગે મઝાની સીધી સરખી પગવાટો હોય, એ સુદર્શનીય પગવાટો વચ્ચે ગોળ, ત્રિકોણ કે ચોરસ આદિ આકૃતિવાળા ક્યારા હોય, ક્યારાની અંદર સમાંતરે જ ફળફૂલનાં નાનાં છોડ તથા વૃક્ષ હોય. બધું જેમ ગમે તેમ ઊગી-ફૂટી નીકળ્યું હોય તેવું ત્યાં કશું જોવામાં જ ન આવે. ત્યાં માનવકૃત વસ્તુઓ પણ દેખાતી હોય, કળા-પ્રિય માનવનો હસ્ત સ્પષ્ટ રીતે ત્યાં ફરી વળેલો વરતાઈ આવતો હોય, તો પછી તેને અરણ્ય સાથે સરખાવતાં કળા અને કુદરત વચ્ચેનો ઉપર દર્શાવેલો ચિત્રકળાનો સિદ્ધાંત, એ સંદર્ભમાં માની શકાય એવો છે.

'અનેકાવયવ ઘટના' તે શું?

આમ કુદરત અને કળા વચ્ચેનો ભેદ આપણે જોયો, પરંતુ એ ભેદ હોવા વિષે ચિત્રવિદ્યાને લગતા એક તત્ત્વની સમજણની આપણને જરૂરત છે. ચિત્રવિદ્યાના આ તત્ત્વને અનેકાવયવ ઘટના અથવા 'Composition' એ નામે ઓળખવામાં આવે છે. ચિત્રકાર હમેશાં પ્રથમ તો કુદરતમાંથી શું પાડવું, શું ન પાડવું—શું મૂકવું, શું જતું કરવું એને લગતી ચૂંટણી (Selection) કરે છે. એ ચૂંટણી કર્યા પછી ચિત્રકાર જે બીજું પગલું ભરે છે તે અનેકાવયવ ઘટના, અને વસ્તુ-ગોઠવણીને લગતું હોય છે. 'વસ્તુ-ગોઠવણી' એટલે કે ચિત્ર પાડવા સારુ કુદરતમાંથી ચૂંટેલી વસ્તુઓને ચિત્રમાં જે જે સ્થળે આલેખવામાં આવે છે, તે ક્રિયા. અંગ્રેજીમાં એને 'Composition' કહેવામા આવે છે. એનો સાદો અર્થ 'Putting' અથવા 'Placing together' એવો થાય છે. જ્યારે આ Placing—Putting together આપણી આંખોને ગમે એવું સરસ ચિત્રકાર બનાવી શકે, ત્યારે જ એનું ચિત્ર ખરેખરું કળામય થઈ શકે. દાખલા તરીકે આપણે શહેર બહાર અરણ્યમાં ફરવા નીકળ્યા હોઇએ અને તે જોઇને આપણું મન પ્રસન્ન થઇ જાય. પરંતુ એવું જ પ્રસન્નકર અરણ્ય અથવા તો ઉદ્યાન કે ખંડ કે મકાન કેનવાસ ઉપર આલેખવા સારુ ચિત્રકારને પહેલાં ચૂંટણી અને પછી વસ્તુ-ગોઠવણી કર્યા સિવાય



શાહી મસ્જિદની સ્તંભાવલિની દાર્શનિક તાલબદ્ધતા કેન્દ્રસ્થાન (Perspective) રજૂ કરતુ ચિત્ર

ચાલે જ નહિ ટૂંકમા પોતાની એ રચના, જે ચિત્રમાં સુંદર રીતે ગોઠવી શકે તેનુ નામ કળાકાર એ સુંદર આકાર આલેખવાની એક ક્રિયા તે 'વસ્તુ ગોઠવણી અથવા 'અનેકાવયવ ઘટના'

સમતા (Balance)

હવે આ વસ્તુગોઠવણી પણ કળાકાર પાસે એક વિશેષ કળાની અપેક્ષા રાખે છે એ કળા તે વસ્તુગોઠવણી માટેની જરૂરી સમતા (balance) સમતા ન હોય તો વસ્તુગોઠવણી સારી લાગે નહિ ચિત્રનો પ્રેક્ષક સમજે કે ન સમજે, પરંતુ ચિત્રમા રહેલી સમતાની ખૂબી તેને અત્યત આનન્દદાયક લાગે છે, કારણ ઈશ્વરે મનુષ્યના અતરમા સમતાપ્રિયતા સ્વાભાવિક રીતે જ મૂકી હોય છે જેમ એક નૃત્યકાર ધારે એ રીતે દેહવિન્યાસ કરવા છતા પોતાના નાચતા દેહને સમતાપૂર્વક રાખી શકે છે, તેમ ચિત્રકાર ચિત્રમા પાયસાન વસ્તુઓની યોગ્ય ગોઠવણી પરસ્પરના સબધમા સમતાપૂર્વક જ કરશે દષ્ટાંત તરીકે એક ચિત્રમા તેણે ઠમ ૧ાગ નાનામોટા, જાડાપાતળા, વાંકાસીધા વૃક્ષો, તે વચ્ચે એક જળાશય અને જળાશયને કાંઠે પાણી પીતા બે હરણા પાડયા હોય અને તે બધા યોગ્ય સયોજન વિના તે આલેખે તો આખ ને એક વૃક્ષ એક સ્થળે તો બીજુ વૃક્ષ અન્યત્ર, એવો અવ્યવસ્થિત ક્રમ એમા દેખાશે, છતા તેમા સમતાની અસર આપણે નોધ્યા વિના રહી શકીશુ નહિ. જો કે લોક ચિત્રોમા આપણને સમતા (balance) સ્પષ્ટપણે દેખાશે તો વળી કે ઠીક કૃતિઓમા અપ્રકટ રીતે પણ આપણને તેનો ભાસ થયા વિના રહેશે નહિ

દાર્શનિક તાલબદ્ધતા

હવે composition અથવા વસ્તુગોઠવણીને લગતું જે એક બીજુ ગૌણામય તત્ત્વ તે તાલ rhythm છે એમ ન સમજવુ કે તાલનો સબધ કેવળ નાદ, ગાન, સગીત કે નૃત્ય સાથે જ હોઈ શકે ચિત્રકળામા એને પણ સ્થાન છે જેમ અવાજના પ્રમાણસર કાનની અસર હોય છે, જેમ ગતિના પ્રમાણસર ટપ્પાની અસર, તેમ દષ્ટિ કે નજરના ચોક્કસ અતરની પણ અસર હોય

૬

ચિત્રકળામાં રેખાંકનનું સ્થાન અને સૌંદર્ય

આપણે જ્યારે કોઈ ચિત્ર વિષે આમ બોલીએ છીએ કે 'આ ચિત્ર બહુ સારું દોરાયું (drawn) છે', 'It is a nice drawing' ત્યારે આપણે ચિત્રના રેખાંકન સાથે તેના રંગોનો તથા તેની છાયા વગેરેનો પણ વિચાર કરીએ છીએ. પરંતુ એ જ વેળાએ જ્યારે આપણે એ બધાનો પૃથક્ પૃથક્ ખ્યાલ મનમાં કરીએ છીએ ત્યારે ચિત્રના રેખાંકનનો વિચાર આવ્યા વિના રહેતો નથી. સુજ્ઞ પ્રેક્ષક તે વેળાએ ચિત્ર કેવું દોરાયું છે તેનો ખ્યાલ તેના રેખાંકન ઉપરથી નક્કી કરે છે, અને પછી મત આપે છે કે આ ચિત્ર ચોક્કસરીતે (accurately) અથવા સારી રીતે દોરાયું છે; અર્થાત્ આ ચિત્ર સરસ રીતે આલેખાયું છે કે ખરાબ રીતે. તે વેળાએ એ રંગીન ચિત્રને પણ જાણે તે રંગ વિનાનું હોય એવી રીતે જોઈને તેના સારા નરસા રેખાંકનનો પ્રશ્ન ઉકેલવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અને જ્યારે એ પ્રશ્ન પૂરેપૂરો ઉકેલાઈ રહે છે ત્યારે તે નક્કી કરી શકે છે કે એ ચિત્રને આલેખનાર ચિત્રકાર પોતે સારો રેખાકાર છે કે નહિ, અથવા તો તે સારો રંગકાર (colourist) છે, પરંતુ નબળો રેખાકાર છે—અથવા તો તે સારો રેખાકાર છે, પણ નબળો રંગકાર છે.

ચાર રેખાઓ

હવે આ 'રેખાંકન' કિંવા રેખાવટ એટલે શું? ચિત્રકળામાં તેનું સ્થાન કેવું અને કેટલું? રેખાંકનનું મહત્ત્વ વિશેષ કે રંગકાર્યનું? એ વિષે ઘણું કહેવાનું છે. પણ તે પહેલાં આપણે કેવળ રેખાઓ વિષે જ થોડોક સાધારણ અને પ્રાથમિક વિચાર કરીએ.

આ સમગ્ર જગતમાં કુદરતી કે કૃત્રિમ, સર્વ વસ્તુઓ અને બનાવટોની અંદર રેખાના સ્થાન ને સૌંદર્ય મહત્ત્વના છે. રેખા એટલે લીટી. કુદરતમાં અને માનવકૃતિઓમાં ઠેકઠેકાણે લીટીઓ દેખાય છે, અને જ્યાં તે પ્રકટપણે દેખાતી નથી ત્યાં તે હોય છે તો ખરી જ. આ લીટીઓ એક જ રીતની હોતી નથી. તે વિવિધ આકારોમાં પ્રગટ થાય છે, અને વળી એ બધી ઢબની રેખાઓની કંઈ ને કંઈ આવશ્યકતા તથા વિશિષ્ટતા અને અસર પણ હોય છે.

'સીધી લીટી (સરલ રેખા) ફરજની, વક્ર લીટી (મૃદુ રેખા) સૌંદર્યની'

પ્રથમ આપણે સીધી લીટી લઈએ:

આ સીધી લીટી જરા પણ વાંકીચૂંકી નથી એ જ એની સાચી શોભા છે. એનું સ્થાન કુદરતમાં એટલું જણાતું નથી જેટલું માનવકૃત વસ્તુઓમાં એનું સ્થાન જોઈ શકાય છે. પરંતુ કુદરતના ચિત્રમાં કે ચિત્રની કુદરતમાં એનું સૌંદર્ય છે, પણ અતિ મર્યાદિત છે, કારણ આ સીધી લીટીને એના એક છેડેથી બીજે છેડે સરળ રીતે જોતાં આપણે જલદી કંટાળી જઈએ છીએ, પ્રત્યેક છેડે નેત્રને દરેક વેળાએ એક આંચકો સહેવો પડે છે, અને તેથી આંખના સ્નાયુઓને કષ્ટ પહોંચે છે. એટલા માટે સીધી લીટીના સૌંદર્યની અસર ઓછી અને અલ્પાયુષી લેખાય છે. લોકમત પ્રમાણે તો જાણે સીધી લીટીનું સૌંદર્ય જ નહિ એવી એવી અત્યુક્તિ પણ થાય છે, અને તેથી તો કહેવત પડી છે કે 'Straight is the line of duty–Curve is the line of beauty.'

વાંકીચૂંકી લીટી અથવા કોણરેખાનું સૌંદર્ય

આ પછી આવે છે વાંકીચૂંકી (Zigzag line) લીટી.



હવે આપણે આ બે ઊભી લીટીઓને ભેગી કરીએ તો તેના પરિણામે તેમાંથી જે રેખા થવા પામે તેને મેરરેખા અથવા pyramidal lines કહેવામા આવે છે.

કેવી ઢંગધડા વગરની વાંકીચૂકી આ રેખા છે! તો પણ એનુ પણ કાંઈક સૌદર્ય છે, એનો પણ કાંઈક આનંદ છે. એને જોતાં ગમ્મત પડે છે. આડીઅવળી જતી અને તેથી પોતાની અંદર ઠેકઠેકાણે ખાંચખૂંચ ને ખૂણિયા ઊભી કરતી આ કોણરેખા આંખને હડસેલા અને હિલોળા (jerks and jolts) આપે છે. એ રેખાનું બેઢંગપણું લગાર રમૂજ (mirth) જન્માવે છે, સૌંદર્યની રમૂજ કહો એવું એ રેખાનું રમૂજી સૌંદર્ય છે. આ રમૂજી સૌંદર્યને જન્માવનાર તે આ રેખાની અવ્યવસ્થા છે; અને જ્યાં જ્યાં પણ વ્યક્તિમાં કે બનાવમાં કાંઈક બેઢંગું બોલવું-કરવું પડે છે અથવા બેઢંગ નજરે પડે છે ત્યારે જોનારને જેમ હાસ્ય સ્ફુરે છે તેમ આ લીટીની ઢંગધડા વિનાની સ્થિતિ તથા ગતિ પણ આવું રમૂજ આપતું સૌંદર્ય જન્માવી જોનારને એક જાતનો આનંદ બક્ષે છે.

સર્પાકાર રેખા

હવે આવે છે સર્પાકાર (serpentine) લીટી.



એમા તો દેખીતુ સૌંદર્ય છે. એ રેખા મોજાં જેમ ઊંચીનીચી થતી, સાપની જેમ વહે છે. એના ઉપરથી દૃષ્ટિ સરળતાથી દોડે છે એવી એની ગતિ મંજુળ છે; કારણ એમા આંખ આડે કોઈ ખાંચાખૂણા નથી અને તેથી આંખને આચકા-ઊંચકા સહેવા પડતા નથી એના સૌંદર્યની અસર મન ઉપર જાણે ઝૂલતા પારણાની ગતિ જેવી નરમ પ્રિય અને આરામજનક થાય છે. આવુ ગતિમાન સૌંદર્ય એના વળાંકને લઇને, એની વક્રગતિને કારણે પ્રેક્ષકને પ્રસન્ન કરે છે.

આદરયુક્ત ભય (awe) પમાડતી મિનાર-રેખા

હવે ઊભી રેખાઓ દાખલા તરીકે એક આડી અને બે ઊભી લીટીઓનો બનેલો સામેનો આકાર જુઓ:

આ રેખાકૃતિ આપણી આંખોને ઊર્ધ્વ ગતિ (lifting) આપે છે. અને એ ગતિ પ્રમાણે આપણે ઊંચકાના હોઇએ એવો આપણા મનને ભાસ થાય જે પણ



મેરરેખા આપણી આંખોને ઉચ્ચ ગતિમાં લઈ જાય છે. એ આપણી દૃષ્ટિને ઊંચે અને ઊંચે લઈ જઈ તેને છેક ટોચ ઉપર પહોંચાડીને પછી વાતાવરણના પોલાણમાં કે અનંતતામાં ફેંકી દે છે. ઊંચે ને ઊંચે જવું મનુષ્યને સદા પ્રિય હોય છે. શા માટે એ પ્રિય લાગે છે? એ પ્રિય લાગે છે કારણ કે એ ઊંચે જતી ગતિ અથવા લાગણી તેના મનમાં એક જાતનો આદરયુક્ત ભય (awe) જન્માવે છે. આ ઉચ્ચ પ્રકારનો આનંદ તે દિવ્યાનંદ છે. કુદરતમાં જે કાંઈ મેરુરેખાઓથી બનેલું ખૂબ ખૂબ ઊંચુ હોય છે તે જેટલું ભવ્ય તેટલું જ દિવ્ય, અને જેટલું સુંદર તેટલું જ પૂજ્ય લાગે છે. ઊંચો પહાડ અને તેનું શિખર જોતાં આપણને એવી જ અદ્‌ભુત અસર થાય છે. ઇજિપ્તના પ્રખ્યાત પિરામિડો જોતા આપણને એવો જ ગંભીર ભાસ ઉપજે છે. શા માટે? કદાચ અહીં આપણને અનંતતા અથવા ઈશ્વર આમંત્રે છે. સૌંદર્ય અને તેનો સ્વામી આકર્ષે છે.

રેખાસંગીત: એનાં ત્રણ સૌંદર્ય અને ત્રણ આનંદ

ઉપર વર્ણવેલી ચારે રેખાઓને ચિત્રકારો ચિત્ર બનાવતી વેળા કામમાં લે છે. એ ચારેને મેળવીને તેમાથી વિવિધ રેખાકૃતિ ઉત્પન્ન કરે છે. આ સંયોજનમાથી એક એવો પ્રમાણબદ્ધ સુમેળ (harmony) ઊભો થવા પામે છે કે જેને આપણે રેખાસંગીત કહીએ તો તે તદ્દન યોગ્ય છે.

આ રેખાસંગીતમાં ત્રિવિધ સૌંદર્ય ભરેલુ હોય છે. એમા વાંકીચૂકી કોણરેખા શોભા પ્રગટાવતી, રમૂજભાવ જગાડે છે; સર્પાકાર રેખા નાજુક, મુલાયમ, મૃદુ શોભા દેખાડી મનને પ્રસન્ન કરે છે, અને ઊંચે ચડતી મિનાર-

રેખા તેની ટોચે દિવ્ય સૌંદર્ય (sublime beauty) દાખવી આપણા આત્માને એક પ્રકારની પૂજ્ય ભીતિથી ભરી દે છે.

રેખાસંગીતને લગતાં આ ત્રણ સૌંદર્યો આપણને જે અજાયબી અને આનંદ આપે છે તેને આપણે 'ઊર્મિ' (emotion) નામે ઓળખીએ છીએ; પરંતુ સ્પષ્ટપણે આપણી જ્ઞાનેંદ્રિયોને લાગતી અજાયબી અને તેના આનંદને આપણે તનમનાટ (sensation) કહીશું—મનને લાગતી અજાયબી અને તેના આનંદને મનોરંજન આનંદ કહીશું અને આત્માને ઊપજતી અજાયબી અને તેના આનંદને દિવ્યાનંદ કહીશું.

હવે કોણરેખા, સર્પાકાર રેખા તથા મેરુરેખાને ચિત્રકારો કેમ, ક્યાં અને ક્યારે કામે લે છે તેનો ખ્યાલ મળી રહે તેટલા સારુ અનુક્રમે આ સાથે બે ચિત્રો રજૂ કર્યા છે. એમાંથી વાચકોને આ રેખાઓની ગતિ, તેનું પૃથક્ પૃથક્ સૌંદર્ય તેમજ તેની અસરનો ખ્યાલ આવશે.

પહેલું ચિત્ર 'જર્મનીનો એક દેખાવ' (scene in Germany) છે. એની અવ્યવસ્થિત ઢબની વાંકીચૂંકી કોણરેખાઓ, ખાસ કરી ચિત્રમાં આવેલાં છાપરાં વગેરેની ખૂણાખાંચા રચતી કોણરેખાઓ જોનારને નક્કી આનંદ આપે છે.

બીજું ચિત્ર મૅટરહોર્ન (Matterhorn) નામના આલ્પ્સના એક ઉન્નત પર્વતનું છે. એમાં દૃષ્ટિને ખૂબ ઊંચે લઈ જતી મેરુરેખાઓ જ બહુધા દેખાય છે અને તેને લઇને પહાડનું એ દર્શન આદરયુક્ત ભીતિ (awe) ઉપજાવે છે.

રેખાંકન ચિત્રકળાનો પાયો છે

આપણે જ્યારે કોઈ ચિત્રને પ્રથમ જોઇએ છીએ ત્યારે તેની સામાન્ય શોભાનું ઉપરટપકે દર્શન કર્યા પછી સ્વાભાવિક રીતે જ તેમાં આવેલી જુદીજુદી આકૃતિઓ જોવા માંડીએ છીએ, અને તે જોતાં એ આકારોની ખૂબી ખામી નજરે ચડે તો તેનો વિચાર આપણે પહેલો કરીએ છીએ. આકારોની ખૂબી-ખામીઓની તપાસ તો તેને લગતી રેખાઓ બરાબર દોરાઈ છે કે નહિ તે ઉપરથી, યાને રેખાંકન ઉપરથી જ નક્કી થાય. આપણે કાંઈ સાવ નાનાં બાળકો નથી કે રંગથી જ રિઝાઈએ. આપણને તો ચિત્રમાં આ ઘોડો કે આ માણસ ખરા ઘોડા કે માણસ જેવો લાગે છે, કે રમકડાના ઘોડા જેવો કે લાકડા જેવો જડ માનવ-આકાર દેખાય છે તે સર્વપ્રથમ વિચારવું ગમશે; અને તેને લઇને આપણે રેખાંકન વિષે પ્રથમ વિચારીએ.

જો આપણને એમ લાગે કે ચિત્રમાં મુખ્યમુખ્ય આકૃતિઓ યથાસ્થિત દોરાઈ છે તો આપણે તે ચિત્રને મજાનું કહીએ છીએ, અને તેમ ન હોય તો તે સારું નથી એવો મત આપીએ છીએ. તે વેળાએ સમજદાર પ્રેક્ષક રંગીન ચિત્રને પણ રંગ વિનાનું હોય એ રીતે જોઇને તેના સારા-નરસા રેખાંકનનો પ્રશ્ન ઉકેલી, ચિત્ર વિષે સારો કે નબળો અભિપ્રાય દર્શાવે છે. જો ચિત્રકારે રેખાઓની યથાર્થતા સાચવી હશે તો પ્રેક્ષક એને સારો રેખાકાર કહેશે. જો ચિત્રનું રંગકાર્ય ચડિયાતું હશે તો એ કહેશે કે આ ચિત્રકાર એક સારો રંગકાર હોવો જોઇએ. પરંતુ આટલી એક વાત નક્કી છે કે ચિત્રમાં રંગકામ સરસ હોય છતાં રેખાંકન ખામીવાળું હોય તો તેટલાથી એને સંતોષ થવાનો નથી. વળી ખરી રીતે જોતાં તો સામાન્ય ચિત્રપ્રેક્ષકવર્ગ રંગ અને તેજછાયાની ખૂબી-ખામી કરતાં મુખ્યત્વે આકૃતિઓનું સરખાપણું જાણવા તરફ પોતાનું લક્ષ દોડાવે છે. પ્રેક્ષકોની ચિત્રો પ્રત્યેની આવી સ્વાભાવિક વૃત્તિ જ પ્રથમતઃ પુરવાર કરવાને પૂરતી છે કે ચિત્રકળાનો



જર્મનીનું એક દૃશ્યઃ ચટકતી મોજ આપતું કોણરેખામય ચિત્ર



મેટરહૉન પર્વત પૂર્ણભૂમિ ઉપજાવતું મિનાર રેખામય ચિત્ર

પાયો રંગાવર નહિ પણ રેખાંકન (line drawing) છે માણસજાતે જગતમાં જે સૌથી પહેલાં 'ચિત્રો' પોતાના ગુફાઘરોની દીવાલો પર બનાવ્યાં તે રેખાઓ દોરીને જ તે વેળાએ જો માણસ રંગ બનાવી જાણતો હોત તો યે, એ કાંઇ દીવાલો ઉપર તરત જ રંગના ધાબા પાડવા મંડી ગયો ન હોત એ તો હરણાં અને ચિત્તા વગેરેની આકૃતિઓ જ દોરતો હોત અને તેણે એમ જ કર્યું હતું આમ ચિત્રકળાની શરૂઆત રેખાંકનથી થઈ, રંગકાર્ય તો પાછળથી આવ્યું અને ઉમેરાયું

પહેલેથી તે આજ સુધી ચિત્રકળાનો મૂળ પાયો તો રેખાંકન જ લેખાતું આવ્યું છે અને સહેજ વિચાર કરતાં પણ ચોખ્ખું જણાઈ આવે છે કે કુદરતમાં અને ચિત્રોની કુદરતમાં પણ આમ બનવાનું કારણ છે કઈ રંગને લઇને આકાર નથી અસ્તિત્વ માનવું હોતું અને તેને લગતું ભાન થવું એ પ્રથમ આકારને જ લઇને છે અને જો આકારનું એવું મોટું મહત્વ છે, તો આકાર જે રેખાઓથી જ પ્રત્યક્ષ થઈ શકે છે તે રેખાઓનું દોરવું અથવા રેખાંકનનું મહત્વ ચિત્રકળા વિષે સૌથી વિશેષ અને પહેલું તથા મુખ્ય અગત્યવાળું ગણાય તેમાં શી નવાઈ? આગળ જતાં આ બાબત પર આપણે કાંઈક વધારે વિચારીશું

ચિત્રકારોના રેખાંકન પાછળની ભૂમિતિ-રેખાઓ

ચિત્રમાં રેખાઓ આકૃતિઓ ઉપસ્થિત કરે છે તે ઉપરાંત તેઓ આકૃતિઓનું દિશાવહન પણ સૂચવે છે આકૃતિઓ જે જે દિશામાં વહે તે તે દિશા સૂચવતી તેવી તેવી રેખાઓ આલેખાય એ રીતે જોતાં ચિત્રકારે પાડેલી પ્રત્યેક આકૃતિમાં, ભૂમિતિની જાઇ તે જાઇ રેખાઓ, (પછી તે ઊભી, આડી, ત્રિકોણ, ચોરસ, ગોળ આદિ ગમે તે પ્રકારની હોય તે) ત્યાં સ્પષ્ટપણે નહિ તો ઢંકાએલી પણ હોવાની તો ખરી જ

દૃષ્ટાંત તરીકે ચિત્રમાં આલેખેલો ઊભો માણસ ઊભી રેખા સૂચવે છે ટેકરીઓની ટોચોની દૂરથી દેખાતી સર્પાકાર ધાર આડી લીટી દર્શાવે છે ચિત્રમાં પાસે પાસે ચીતરેલા દેવદૂતોના ચેહરાઓનો સમૂહ ગોળાકાર રેખાઓ દર્શાવે છે ચિત્રમાં પાસેના વૃક્ષોની ફેલાએલી-પથરાએલી શાખાઓ કર્ણરેખા (diagonal lines) દાખવે છે એટલે બીજા શબ્દોમાં, જે કામ સ્થાપત્યકારો પોતાના કમ્પાસ, અને સીધી કે આડી રેખાઓ વડે સખ્તાઈથી કરે છે તે જ ક્રિયા ચિત્રકારો રેખાંકન વડે ઘણી છૂટથી અને બહુ હળવી રીતે કરે છે તાત્પર્ય એ જ કે રેખાંકન પાછળ ભૂમિતિની રેખાઓ ગુપ્તપણે વિદ્યમાન હોય છે જ

કુદરતની નકલ કરવામાં ભૂમિતિરેખાઓને ચિત્રકારો અતિ હળવી રીતે પૂરી છૂટથી વાપરે છે પણ તેમ કરતાં તેઓ બે પ્રકારની સભાનતા રાખે છે પહેલું તો એ કે તેઓ આકૃતિઓ દોરતાં કુદરતની પૂરેપૂરી નકલ કરતા નથી તેમ કરવું એ ચિત્રકળાના સંદર્ભમાં તેઓ અકુદરતી ગણે છે બીજું એ, કે આકૃતિઓને જ્યારે સ્થિર દેખાડવાની હોય છે ત્યારે તેઓ રેખાઓને કાંઈક વધારે ચોકસાઈપૂર્વક દોરે છે, પરંતુ જ્યારે એ જ આકૃતિઓને ગતિમાન બતાવવી હોય છે ત્યારે તેઓ

ગતિમાન આકૃતિઓ દેખાડવા પૂરતો રેખાભંગ વિશેષ પ્રમાણમાં કરે છે. આપણે સહેજે સમજી શકીએ છીએ કે સ્થિરતા અને ગતિ એ બે જુદીજુદી સ્થિતિઓને રજૂ કરવા માટે આવો રેખાપલટ યોગ્ય તથા સ્વાભાવિક છે.

રેખાંકનમાં શું શું આવી જાય છે?

આપણે જ્યારે રેખાંકન એવો સંજ્ઞાશબ્દ બોલીએ છીએ ત્યારે એનો અર્થ વસ્તુઓ, પ્રાણીઓ, માણસો આદિ આકારોમાં દોરાતી બાહ્ય રેખાઓ એટલો જ કરવાનો નથી. રેખાંકનનું કાર્ય એનાથી વિશેષ છે. આકૃતિઓની વિગતો (details) દર્શાવવા પણ રેખાંકન ઉપયોગી છે. વળી ચિત્રમાં વિધવિધ આકારો એકએક સાથે અત્યંત નજીક આલેખવામાં આવતા નથી, પરંતુ તેઓ વચ્ચે વધતુંઓછું અંતર હોય છે. એ અંતર પણ રેખામય યથાદર્શન (linear perspection)ની વિદ્યાને આધારે બતાવી આપવાનું હોય છે, એટલું જ નહિ પણ ચિત્રમાંની સર્વ આકૃતિઓના ઘાટની નક્કરતા, તેની પ્રમાણબદ્ધતા અને તેની પ્રકૃતિ અથવા લક્ષણ (character) દર્શાવવા પણ રેખાંકનનો ઉપયોગ હોય છે.

સફાઈદાર રેખાભંગની આવશ્યકતા

ચિત્રરેખાઓ જાતે શું છે? એ કાંઈ જ નહિ પણ કેવળ વસ્તુઓ વગેરેની સપાટી-મર્યાદાઓ (contours) છે, અથવા તો વિવિધ રંગનાં જુદાંજુદાં ધાબાંઓ વચ્ચેની સીમાઓ છે; પરંતુ કુદરતને આ સીમાઓ મોટે ભાગે સીધી રેખાઓમાં દર્શાવવી ગમતી નથી. એ ઘણે અંશે વક્રરેખાઓને શોધે છે. એને લીધે આપણે કુદરતમાં થોડીક જ સીધી રેખાઓ જોઈએ છીએ અને તે સીધી લીટીઓને પણ વળી તૂટક (broken) જેવી જોઈએ છીએ. દૃષ્ટાંત તરીકે પાઈન વૃક્ષોના થડની રેખાઓ સીધી છે, પરંતુ તે તેની બહાર ફેલાતી શાખાઓને લઈને ભાંગેલી છેકાએલી અને ઝાંખી જેવી દેખાય છે. તેમ જ માનવકૃત વસ્તુમાં ઘણી વેળાએ સીધી રેખા દેખાય છે તો યે તેમાં જરા જરા ભંગાણ તો હોય છે જ. દાખલા તરીકે અસ્તરાની ધાર તદ્દન સીધી દેખાય છે, પણ એ જ ધારને સૂક્ષ્મદર્શક કાચમાંથી જોતાં તે કરવતના દાંતા જેવી દેખાશે. એટલા જ માટે ચિત્રકળામાં સીધી રેખાઓ અને તે પણ અતિ ચોક્કસ અથવા કડક ધારવાળી રેખાઓ ચૂંટાતી નથી. ચિત્રની રેખાઓમાં થથરાટ અથવા ભંગ અવશ્ય હોવો જોઈએ, પરંતુ તે પ્રકટ દેખાઈ આવે તેવી ઢબનો પણ ન હોવો જોઈએ. એ રેખાભંગ બહુ જ સફાઈદાર હોવો જોઈએ. જો તેમ ન થવા પામે તો પછી રેખાઓ જાતે જ સખ્ત અને આકરી બની જાય. એવી રેખાઓ તો 'જુઓ, અમે રેખાઓ છીએ' એમ જાણે મોટા અવાજે પ્રેક્ષકોને કહેતી, અસંસ્કારી (unrefined) લાગે છે. માત્ર સૌન્દર્યને કારણે જ રેખાઓ વિશુદ્ધ હોવી જોઈએ નહિ; આકારોની નૈસર્ગિકતાને ખાતર પણ રેખાભંગ સફાઈદાર નીવડવો જોઈએ, એમ સહેજ વિચાર કરતાં પણ આપણને સમજાય એવું છે.

આટલા જ માટે એકાદ ચિત્રનું અવલોકન કરતાં રેખાંકનના સંબંધમાં પ્રેક્ષકોએ જે સમજવાનું છે તે એ કે તે ચિત્રમાંના આકારો જાણે ચોસલાં હોય એવા ખાસ રેખામય આંખને લાગવા ન જોઈએ. હા, આકૃતિઓ 'સુરેખ' હોય પણ તે કારણે રેખાંકન એવું ન હોવું ઘટે કે પ્રેક્ષકોનાં નેત્રો રેખાઓ વચ્ચે ઘેરાઈ રહે. તે એવું હોવું જોઈએ કે નેત્રો આકારની આસપાસ સહેલાઈથી ફરી વળે. ચિત્રનો જે ખાસ વિષય હોય અને ચિત્રને લગતી જે મૂળ ધારણા હોય તેની અસરકારક છાપ ઉપસ્થિત કરવામાં જે રેખાંકન આડખીલીરૂપ નહિ પણ સહાયરૂપ થાય તે રેખાંકન ઉત્તમ પ્રકારનું કહેવાય. જુઓ, મહાન ચિત્રકાર રેફાએલનું 'Sistine Madonna' (પુસ્તક વચ્ચેની આર્ટ પ્લેટોમાં) મેડોનાનાં જગતભરનાં ચિત્રોમાં એ સૌથી સુંદર ગણાતું મેડોના-ચિત્ર છે. એનું રેખાંકન ખાસ વખાણવાલાયક છે. એ રેખાંકન આપણને ખેંચતું હોય તેના કરતાં સ્પર્શતું વધારે લાગે છે. એની વક્રરેખાઓ કેટલી વિશુદ્ધ છે! રેખાભંગ કેટલો નાજુક છે! વળી વિષયને યોગ્ય ભાવના ઊભી કરવામાં પણ એ રેખાંકન કેટલું ઉપયોગી છે!

સખ્ત રેખાઓ

પ્રાચીન ઇટાલિયન ચિત્રકળામાં, જેને આપણે સખ્ત રેખાંકન કહીએ છીએ તેને મુખ્ય અગત્ય આપવામાં આવતી હતી. ત્યાં, ચિત્ર પાડવાનું હોય ત્યારે સૌથી પ્રથમ ઘટ્ટ બાહ્ય રેખાઓ દોરાતી અને પછી એ રેખા-



'એ યંગ લેડી' સખ્ત રેખાદર્શી ચિત્ર ચિત્રકાર: એક અજાણ્યુ ફ્લેમિશ કલાકાર. અગાઉ આ ચિત્ર બર્લિનના સ્ટેટ મ્યૂઝિયમમા હતુ

ઓની વચ્ચે સપાટ રીતે રગ પૂરી દેવામા આવતો તે સમયના ફ્લોરેન્ટાઇન (ફ્લોરેન્સના) ચિત્રકારો આરભમા કલમ અને શાહી વડે આકૃતિઓની બાહ્ય રેખાઓ અને તેની સર્વે વિગતો, વસ્ત્રપરિધાનની બધી બારીકાઈ અને પૃષ્ઠભૂમિના દેખાવ સુદ્ધા દોરતા અને પછી જ પીંછી વડે તેમા રગપૂરણી કરતા

આને લીધે એ ચિત્રોની રેખાઓ ભારે તથા ખાસ લક્ષ ખેચનારી પરતુ અસ્વાભાવિક થવા પામતી. દૃષ્ટાત તરીકે ખ્રિસ્તી મત કલાકાર ફ્રા ફિલિપો લિપ્પીનુ Annunciation અને વેરોનીઝનુ Mars and Venus ચિત્ર લો એ બનેમા દેખીતી સખ્ત રેખાઓ સહેલાઈથી જોઈ શકાય છે. વાચકોને રેખાકનની આ પ્રાચીન ખામીનો ખ્યાલ આવે તેટલા સારુ એક અજાણ્યુ ફ્લેમિશ ચિત્રકારનું 'A Young Lady' અહીં રજૂ કર્યુ છે. જોકે મૂળે તો એ ચિત્ર રંગીન છે, છતાં બાહ્ય રેખા કેટલી સખ્ત લાગે છે! ખાસ કરીને ચિત્રાકિત સ્ત્રીના ગળાના પાછલા ભાગની પીઠ સુધી નીચે ઊતરી આવેલી રેખા કેટલી બધી સખ્ત કિંવા સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે. આવા સખ્ત રેખાંકનને લઇને આકારો ચોસલાં (blocks) કે ટુકડાઓના રૂપમા દેખાય છે, જે અકુદરતી લાગે છે; કારણ કુદરતમાં આપણે આ રીતની રેખાઓ જોતા નથી. હા, રેખાઓ વડે આકૃતિઓની મર્યાદાનો ખ્યાલ મળવો જોઇએ, પરતુ તેમ કરવા જતાં નૈસર્ગિકતાનો ભગ ન થવો જોઇએ. પૂર્વે આમ થતું, પણ સમય જતાં, તે પછીના કળાકારો સમજી શક્યા કે સખ્ત રેખાઓ પાડ્યા વિના પણ મર્યાદાની ચોકસાઈ બતાવી શકાય છે.

આ 'A Young Lady'ના ચિત્રમાં આવી સખ્ત રેખાને લીધે સ્ત્રીનો ચહેરો સુંદર પાડેલો હોવા છતા સ્ત્રીની પ્રતિમા પૃષ્ઠભૂમિકા ઉપર ચોડી દીધી હોય એવો જ ભાસ થાય છે એવા ચિત્રકારોની કૃતિઓને ટિશ્યા, રૂબેન્સ અને રેમ્બ્રાની કૃતિઓ સાથે સરખાવતા જણાશે કે આ વિધાનમા કેટલું તથ્ય છે. ટિશ્યાં રેમ્બ્રાં અને રૂબેન્સનાં ચિત્રોમાં આવી સખ્ત રેખાઓનો દેખીતો અભાવ છે. એમની કૃતિઓમા રગો જાણે બાહ્ય રેખાઓના પિંજરમા કેદ પુરાએલા હોન એવા દૃઢ પ્રકારે રેખાબદ્ધ થવાને બદલે એકબીજામા સમતાપૂર્વક ભળી જતા હોય એવુ લાગે છે. સાચુ રેખાકન એવું હોવુ જોઇએ.

કુદરતમાં કડકાઈવાળા રેખાદર્શનને સ્થાન ન હોય, પણ ચિત્રોમા આકારોને પ્રત્યક્ષ કરી બતાવવા માટે તો રેખાઓને લાવ્યા વિના છૂટકો જ નથી. ભલે એમ કહેવાતુ હોય કે રેખાઓ બીજુ કઈ નહિ પણ ભિન્નભિન્ન રગોના એકેએક સાથેના મેળાપનુ સ્વાભાવિક પરિણામ છે. વળી એક રગની હદ તે પાસેના બીજા રગનો આરભ હોઈ તે કાઈ રેખા ન કહેવાય એ વાતને પણ આપણે તર્ક તરીકે સ્વીકારીએ, તો ય ચિત્રજગતની અદર આકારસૂચન કરવા માટે વિધિપુરઃસર દોરેલી રેખાઓ કે રેખાકનને સ્થાન છે અને છે જ. રેમ્બ્રા, વેલૅકવે, રેનૉલ્ડ્સ અને ટર્નર આદિ કેટલાક કલાસ્વામી-

એની ચિત્રાકૃતિઓમાં, રંગમાં રંગ એવા સફાઈબંધ અનુસ્યૂત છે કે એક આકારને બીજા આકારથી જુદો પાડતી રેખાઓ જેવું ત્યાં કશું દેખાતું નથી, પરંતુ વાસ્તવમાં તેઓ ત્યાં છે જ. માત્ર એ ભિન્ન રીતે દેખાતી નથી. આવું સફાઈબંધ પરિણામ કેવળ તેમની કળાવંત પીંછીની ખૂબીને આભારી હોય છે. એ પીંછી વડે તેઓ બહુ નાજુકાઈથી આકારોની કિનારીઓની નૈસર્ગિકના પથરાએલી અને ઝાંખી (blurred) દેખાડી શકતા.

૯. ત્રણ પ્રકારનું રેખાંકન

જુદાજુદા ચિત્રકારો પોતપોતાની અંગત વૃત્તિ અને વિષય પ્રમાણે વિવિધ પ્રકારનાં રેખાંકન કરે છે. એમાં ત્રણ પ્રકાર જાણીતા છેઃ પહેલામાં સાદું અને ચોસલા-દાર (blocky) રેખાંકન આવે છે; બીજામાં વિગત-દર્શી અને અકડ (finicky) રેખાંકન જણાઈ આવે છે. ત્રીજામાં વિશાળ અને વિચારવંત (broad and rational) ઢબનું રેખાંકન નજરે પડે છે. આ ત્રીજા છેલ્લા પ્રકારમાં વિગત તો માત્ર સમસ્ત દર્શનની શોભા પૂરતી તેને વશ થઈને રહેલી મર્યાદિત અને આછી હોય છે. દૃષ્ટાંત તરીકે જો તમે માઇકલ ઍન્જેલો કૃત Creation (સર્જન)નું ચિત્ર જુઓ તો મોટી મોટી પ્રચંડ આકૃતિઓની ભવ્યતા વચ્ચે વિગત તો નહિ જેવી જ આલેખેલી જોવા મળશે. એ વિશાળ ઢબનુ રેખાંકન ચિત્રકારની વ્યક્તિગત શૈલી (style)ને આભારી છે. ત્રણે પ્રકારના રેખાંકનને જુદા જુદા ચિત્રકારો પોતાની અંગત લાયકાત અને વિષય પ્રમાણે કૃતિઓમા દર્શાવે; પરંતુ એ સર્વે પ્રકારો વિષે આ એક લક્ષણ તો ન જ જોઇએ. એ લક્ષણ તે રેખાંકન સ્પષ્ટપણે દેખાઈ આવે તેવું અને એક જાતનું અનાકર્ષક દૃશ્ય ઊભુ કરનારુ હોય છે. આથી ઊલટું પ્રખ્યાત મોહક ચિત્ર Cupid captive લ્યો. સરસ સંપૂર્ણ કહેવાય એવું એનુ રેખાંકન છે. એ આપણને આકર્ષે છે, આપણું દિલ જીતી લે છે, પણ એનુ રેખાંકન સ્પષ્ટપણે દેખાઈ આવે તેવું રેખાબદ્ધ નથી, તેમજ એ અવિશુદ્ધ કે અસભ્ય રેખાંકન પણ નથી. કળા એ ચિત્રની નમ્રતા ઉપરથી દોડતાં ભ્રષ્ટ થઈ નીચે નથી ગબડી. તેમાં અસ્વચ્છતા કે અસમાનતા પણ નથી. અને તેથી જ આ પ્રખ્યાત નગ્નચિત્રાકૃતિ ચિત્રજગતમાં મહાન અને મહત્ત્વની લેખાય છે.

સરસ રંગકાર્ય પણ અકુદરતી રેખાંકન

ચિત્રકારોમાં કેટલાક ઘણા સારા રેખાકાર હોય છે, કેટલાક ઘણા સારા રંગકાર હોય છે. પરંતુ બંનેમાં પારંગત ચિત્રકળાના ઉસ્તાદો તો થોડા જ હોય છે. અનેક ચિત્રકારો રંગપૂરણીમાં અને તેજછાયાની ચોક્કસ-તા દર્શાવવામાં એક્કા હોય છે. પણ રેખાંકનમાં તેઓ વધતાઓછા નબળા હોય છે. તેમની રંગપૂરણી અને રંગપૂરણી તદ્દન ખામીરહિત હોવા છતાં રેખાંકનની પ્રમાણમાં ઓછી કુશળતાને કારણે તેમની આકૃતિઓ આપણને અકુદરતી લાગે છે. તેમની માનવાકૃતિઓનાં ચરણ, ભૂમિને અડીને રહેલાં હોય છતાં, આપણને એવો જ ભાસ થાય છે કે જાણે તે જમીનથી અલગ હવામાં અદ્ધર રહેલાં છે. વળી ક્વચિત તેમણે દોરેલા અવયવો બેડોળ નહિ તો ફૂલેલા નજરે ચડે છે, અથવા પ્રાણ વિનાના અચેતન અને કાષ્ઠ સમા જડ દેખાય છે.

'મોડેલ્સ' (આધારભૂત માનવપાત્ર)ની રેખાંકનને સહાયતા

પૂર્વે અજ્ઞાનને કારણે રેખાંકન સંબંધી આવા છબ-રડા પુષ્કળ થતા. વર્તમાન યુગ જો કે એ બાબતમાં ઘણો જ સુધર્યો છે, છતાં તદ્દન જ મુક્ત બની શક્યો નથી; તો પણ આજનું રેખાંકન, અસરકારક જીવન અને સરળ, એવું શોભામય બન્યું છે. તેના બે કારણો છે. એક તો અંગરચનાને લગતા રેખાંકનની સમજ આપતાં શાસ્ત્રીય પુસ્તકો તથા ચર્ચાવિચારણાની સગવડ અને બીજું, ચિત્ર પાડતી વેળાએ ચિત્રકારોની નજર સામેના માનવઆકારો અથવા 'મોડેલ્સ'ની હાજરી. આમ છતાં પ્રત્યેક વેળાએ આજનુ રેખાકન બારીક અને વેધક બની શકતું નથી. ખરું જોતા આપણે આટલું તો સ્વી કારીશુ કે આકારોની યથાર્થતાને અને તેમની વિવિધ સ્થિતિને તથા ગતિને આજનો ચિત્રકારવર્ગ સચોટપણે દાખવી શકવા જેટલો લાયક બન્યો છે, પરંતુ ઉત્કૃષ્ટ કહેવાય એવી સૂક્ષ્મતર અને વિશુદ્ધતર પ્રેરણાશક્તિ જે રેખાંકન માટે અનિવાર્ય ગણાય તે તો ઘણા થોડા પ્રખ્યાત ચિત્રકારોમાં જ જોવા મળે.

રેખાંકનને ફોટોગ્રાફીની સહાયતા

શાસ્ત્રીય અભ્યાસ અને 'મોડેલ્સ'ની સગવડ ઉપરાંત સાંપ્રત સમયની વિજ્ઞાનમય સંસ્કૃતિએ પણ રેખાંકનમાં

ચોકસાઈ તથા સૌન્દર્યની વિશેષતા લાવવામાં કાંઈ ઓછો ભાગ ભજવ્યો નથી. જેને આપણે અંગ્રેજીમાં 'instantaneous photography' કહીએ છીએ તેના પ્રતાપે આજના ચિત્રકારો સૌથી સરસ રીતે પ્રાણીઓની સ્થિતિ અને ગતિનો ખ્યાલ ધરાવી શકે છે. દૃષ્ટાંત તરીકે અમુક પ્રસંગે અને અમુક પળે દોડતા ઘોડાના કે કોઈ અન્ય પ્રાણીના પગ તથા ડોક કેવાં દેખાય છે તેનુ તેમને પૂરું ભાન આથી થવા પામે છે. એ રેખાંકનમાં અવશ્ય ઉપયોગી થઈ પડે છે.

રેખાંકન અને અંગરચનાનો અભ્યાસ

જેમ 'મોડેલ્સ' અને 'ફોટોગ્રાફી' તેમ અંગરચનાશાસ્ત્ર (anatomy)નો અભ્યાસ રેખાંકન સારુ ખૂબ જ ઉપકારક થઈ પડે છે એમાં કશો શક નથી. સુંદર રેખાંકન માટે અંગરચનાનો અભ્યાસ યથાદર્શનના જ્ઞાન જેટલો જ અગત્યનો થઈ પડે છે. ચિત્રકળામાં આ અંગરચનાશાસ્ત્રના શિક્ષણની સૌ પ્રથમ અગત્ય સ્વીકારનાર પ્રખ્યાત ચિત્રકાર ઍન્ટોનિગો પોલાઈપુલો હતો. એનું Saint Sebastion નામે મહાન ચિત્ર આજે પણ લંડનની નૅશનલ પિકચર ગૅલેરીમાં વિરાજમાન છે. એણે અતિશય શ્રમ લઈને આ વિદ્યા સંપાદન કરી હતી. તે વેળાએ અંગરચનાજ્ઞાનને લગતા અનેક ભેદો ઉકેલવા હજી બાકી હતા.

દરેક ચિત્રકારને એ શાસ્ત્રનો નિકટ પરિચય હોવો જ ઘટે. રૅનૉલ્ડ્સ જેવો સમર્થ ચિત્રકાર એમાં પારંગત ન હોવાને કારણે તેના ચિત્રોમા માનવાકૃતિઓના અંગ-ઉપાંગ આદિ અવયવોના પોતાના કચાશભર્યા આલેખન માટે તેને શોક થતો. એથી ઊલટું માઈકલ ઍન્જેલો જેવો જગપ્રસિદ્ધ શિલ્પકાર આ વિદ્યામા પ્રવીણ હોવાને લીધે નગ્ન તેમજ વસ્ત્રાચ્છાદિત માનવદેહાકૃતિ એટલી તો તાદૃશ આલેખતો કે, ત્યારે ને આજે પણ તે સંપૂર્ણ ને આદર્શ રૂપ ગણાય છે. Sistine Chapelની છત ઉપર કંડારેલી ખ્રિસ્તી પીર-પયગમ્બરોની, સંત-સાધુઓની અને વીર-વીરાંગનાઓની પૂજ્ય આદરભાવ પ્રકટાવતી ભવ્ય, મહાકાય બહામીંગી પ્રતિમાઓનુ સર્જન એ કલાસ્વામી કરી ગયો તેનુ સબળ કારણ, એક તો એનો અંગરચનાનો ઊંડો અભ્યાસ અને બીજું એનુ અદ્ભુત પણ સંયમી હસ્ત-કૌશલ્ય.

એની પછીના ડેનિયલ, ડૉ. વૉલ્ટેર આદિ શિષ્યોએ આ પ્રચંડ પ્રતિમાઓની અનુકૃતિઓ કરી ખરી, પણ એમ કરવામાં માઈકલ ઍન્જેલોની જેમ એ મૂર્તિઓને વિસ્તૃત રૂપ આપવા જતાં તેમણે રેખાંકનમાં ડાટ વાળ્યો. પરિણામે અત્યુક્તિમય માંસપેશીઓથી ભરપૂર શરીરોનું પ્રદર્શન કરવાનો દોષ તેમણે વહોર્યો. આમ રેખાંકનમાં અકુશળ હોવાથી તેઓ પ્રચંડકાય પ્રતિમાઓની ભવ્યતાનું તથા તેની સ્વસ્થતાનું ભાન પ્રેક્ષકોને કરાવવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યા.

વસ્ત્રસજ્જિત આકૃતિઓ માટે પણ અંગરચનાના જ્ઞાનની આવશ્યકતા

કેવળ નગ્ન જ નહિ, પરંતુ વસ્ત્રાચ્છાદિત માનવાકૃતિઓ ચીતરવા માટે પણ સરસ રેખાંકન સારુ માનવ-દેહરચનાના શિક્ષણની અગત્ય સ્વીકાર્યા વિના છૂટકો નથી. ચિત્રમાંનુ વસ્ત્રસજ્જિત અંગરેખાંકન પણ ખૂબીદાર દેખાવું ઘટે, કે જેથી પ્રેક્ષકોને વસ્ત્ર પાછળ ઢંકાએલા અવયવોના અસ્તિત્વની તેમજ તેમની સ્થિતિમયતાની કલ્પના પણ બરાબર આવી શકે. દૃષ્ટાંત તરીકે કપડાંની બાંય હેઠળનો હાથ સુડોળ છે કે સપાટ છોડા જેવો બેડોળ છે, તેવું વસ્ત્રપરિધાનનુ સરસ રેખાંકન અંગરચનાના જ્ઞાન વિના કાગળ કે કૅનવાસ પર આલેખવું અશક્ય છે. વસ્ત્ર ઉપરાંત ચિત્રોમાં પડદા હોય, ઝાલર હોય, સેજશોભિત ચાદર, ચારસા કે પાટલીદાર ઝભ્ભા, ડગલા અને ઘેરદાર ઘાઘરા હોય, શાલદુશાલા હોય, દેહને વીંટળાઈ વળેલાં ઝીના વસ્ત્રોની નાની-મોટી કરચલીઓ હોય, એવી એવી વસ્ત્ર નીચેની ગમે એવી આકૃતિઓ હોય, તેનો ખરો ખ્યાલ પ્રેક્ષકોને યોગ્ય રેખાંકન દ્વારા આપવો એ એક અત્યંત કુશળ રેખાકારની ખરી અને મહત્ત્વની કસોટી છે.

'રેખામય યથાદર્શન'

રેખાંકનના વિવેચનમાં 'રેખામય યથાદર્શન' (Linear perspection નો પ્રશ્ન વિચારવો જરૂરી છે. આ રેખામય યથાદર્શન એટલે શું? જેમાં રેખાઓ વડે નક્કર વસ્તુઓના આકારો અને તે આકારો આંખથી કેટલા દૂર છે એને લગતું અન્તર્દર્શન એક સપાટ ભૂમિકા ઉપર યથાયોગ્ય પાડી બતાવાય તેને 'રેખામય યથાદર્શન' કહેવામાં

આવે છે. ચિત્રમાં સપાટ ભૂમિકા ઉપર લંબાઈ તથા પહોળાઈ સાથે ઊંડાઈ પણ બતાવવાની હોય છે. આ ઊંડાઈ રેખામય યથાદર્શન દ્વારા બતાવી શકાય છે.

નૈસર્ગિક અને વૈજ્ઞાનિક રીતે આ રેખામય યથાદર્શન દર્શાવી શકાય. પહેલામાં ચિત્રકારને નેત્ર-આધારે ક્રિયા કરવી પડે છે; બીજામાં નિયમો અને સિદ્ધાંતસૂત્રોને આધારે. આ વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિની શોધ આગમચ ચિત્રકારોને રેખામય યથાદર્શન માટે બધો આધાર પોતાનાં નેત્રો પર રાખવો પડતો. ત્યારે કાળજીપૂર્વક વસ્તુનિરીક્ષણને લઈને કેટલીક વેળાએ તેમનુ રેખામય યથાદર્શન ખરું પડતું, તો વળી કોઈ વેળા આકસ્મિક જ એનું આલેખન યથાયોગ્ય થતું; પરંતુ આમાં નિરીક્ષણશક્તિ અને દૃષ્ટિવ્યાપાર પૂરાં ન કેળવાવાને કારણે એ યથાદર્શન વધતું-ઓછું વિરૂપ અને કૃત્રિમ જણાતું. એટલે જ પ્રાચીન યુગનાં ઘણાં ચિત્રો વિચિત્ર તેમજ અસત્યદર્શી ચીતરાવા પામતાં. કોઈ વાર સપાટ ભોંય ઊભી દીવાલ જેવી દેખાય, તો કોઈ વાર ઘરનો ઓરડો જમીનથી ઉપર ચડી ગયો હોય તેવો દેખાય. કોઈ વેળાએ છાપરાના ખૂણિયા, એક અહીં તો કોઈ અન્યત્ર એવા અસમાન અંતરે જણાય, તો વળી કોઈ વાર મેજ ઉપરથી વસ્તુઓ નીચે ગબડી પડતી હોય તેવી જણાય. કોઈ વેળા મકાનનુ સ્થાપત્ય બરાબર હોય તો તે મકાનની નજીક આલેખેલાં માણસો કાં તો વેંતિયાં હોય કે કાં તો રાક્ષસો જ હોય!

આવી અગાજકતા ટાળનાર ચિત્રકાર તે ફ્લૉરેન્સનો યુસેલો. નેત્રો પર બધો મદાર બાંધવાને બદલે એણે રેખામય યથાદર્શનને લગતા મૂળ સિદ્ધાંતો શોધી કાઢ્યા. લંડનની નૅશનલ ગૅલેરીમા વિરાજતું એનુ 'Battle of S. Agadio' એને લગતા એના સતત શ્રમનો સરસ પરિપાક છે.

રેખામય યથાદર્શન (linear perspection)ની બાબતમા કુશળ જ નહિ પરંતુ મહાન ચિત્રકારો પણ ચોક્કસ નિયમો અને સૂત્રોને તમામ વફાદારીથી વળગી રહીને કામ લેતા નહિ. પરિણામે એમની કૃતિઓ પરનો આધાર જતો રહી ધારેલી સફળતા પ્રાપ્ત થતી નહોતી. તેઓ એ જાણતા હોવાથી મોટે ભાગે અનુભવથી દોરવાતા અને પોતાને અનુકૂળ એટલો જ યથાદર્શનીય રેખાંકન વિધાનો આધાર લેતા.

સંપૂર્ણ ચોક્કસ નહિ, પણ જરૂરજોગી ચોક્કસાઈ દર્શાવતાં રેખાંકનોની આવશ્યકતા

કેટલાક ચિત્રકારો રેખાંકનને કુદરત પ્રમાણે એકદમ ચોક્કસ આલેખે છે, જ્યારે કેટલાક એ ચોક્કસાઈમાં માનતા નથી. તેઓ સમજપૂર્વક, કુદરતથી સહેજ વેગળા જઈને રેખાંકન કરે છે. મૂળ વસ્તુઓ સાથે જરૂરજોગી સંબંધકારી ચોક્કસાઈ (relatively correctness) બતાવાય એટલો સંતોષ તેમને માટે પૂરતો હોય છે. પ્રમાણ અને ગતિ બતાવવામાં રેખાંકન સરસ બન્યાનો ખ્યાલ તેમને હોય છે. તદ્ઉપરાંત જ્યા વિશુદ્ધ પ્રકારનુ રેખાંકન થયું હોય ત્યાં પછી સફળ રેખાકાર તરીકે આપણે તેમની ગણના કરી શકીએ એટલા કુશળ ચિત્રકાર તો તેઓ હોય છે જ.

પરંતુ આવું રેખાંકન કરવું એ કાંઈ સહેલ વાત નથી. ઘણા જ થોડા રેખાકારો તેમાં સંપૂર્ણતા દાખવી શકે છે. મહાનમાં મહાન રંગકારો (colorists)નાં કેટલાંક રેખાંકનો, બાહ્ય રેખાઓ અથવા વિગતદર્શી રેખાઓ આલેખવામાં ખામીભરેલા જણાયા છે! માઈકલ ઍન્જેલો અને ટીસ્યા આદિ ચિત્રકારોની કૃતિઓમાં પણ રેખાવિષયક ક્ષતિઓ અછતી રહી નથી. આ મર્યાદાને કારણે કેટલાક કળાકારો રેખા કરતાં રંગ ઉપર વિશેષ લક્ષ આપતા થયા છે, એટલુ જ નહિ પણ રંગકામની અપેક્ષાએ રેખાંકનને ઊતરતુ સ્થાન આપવા તરફ તેઓનુ વિશેષ વલણ જણાય છે.

શ્રેષ્ઠ અને સૌથી સુંદર રેખાંકન ક્યારે લાગે

કોઈ ચિત્રમાહેના રેખાંકનના સૌન્દર્યને પામવુ હોય તો શુ જોવુ અને શું તપાસવુ, તે વિષે જરૂરી વાતો આપણે વિચારી ગયા; પરંતુ શ્રેષ્ઠ પ્રકારના રેખાંકન વિષે એક છેલ્લી પણ અગત્યની વાત પ્રેક્ષકોએ સમજવા જેવી છે. ગમે તેવા સરસ અને યથાર્થ રેખાંકનને શ્રેષ્ઠ બનાવવુ હોય તો, પ્રેક્ષકોને તેમાંથી કાવ્ય નીતરતુ હોય એવુ લાગે તેવુ એ બનવુ જોઈએ. એમા જ ચિત્રનું રહસ્ય સમાયું છે. પ્રત્યેક મહાન કળામાં આ કાવ્ય અથવા મોહિનીની અગત્ય રહે છે. આ કાવ્ય નીતરતું કઈ રીતે જોઈ શકાય તે પ્રેક્ષકને શીખવી ન શકાય. તે તો ચિત્ર જોતાવેંત જ એણે પારખીને અનુભવવું રહ્યું. પ્રત્યેક મહાન ચિત્રાકૃતિમા એવું એક અદ્ભુત, સુંદર,

પારદર્શક તત્ત્વ છુપાયું જ હોય છે. જેમ ચાંદનીના સૌમ્ય રૂપેરી પ્રકાશ હેઠળ, અસંખ્ય આકારોનું સૌન્દર્ય આપણને કોઈક સ્વપ્નપ્રદેશમાં ઘસડી જાય છે તેમ રેખાઓમાંથી અને રંગમાંથી ઝરતું કાવ્ય ચિત્રપ્રેક્ષકોને કોઈ ઉગ્ર રહસ્યના ઉચ્ચ વાતાવરણમાં લઈ જાય છે, કોઈ અર્ધ દિવ્ય સ્થિતિમાં તેને મૂકી દે છે. સમય અને સ્થળના અનંત અવકાશમાં મધુર ઝોલાં ખાતો કરી મૂકે છે.

સર્વોત્કૃષ્ટ પ્રકારના રેખાંકનનું આ સૌન્દર્ય અને મહત્ત્વ છે!

અનુકરણ–શૈલીકરણ–અર્થનિરૂપણ

પ્રત્યેક કળાનું મૂળ પાયારૂપ તત્ત્વ તે કુદરતનું અનુકરણ (imitation) છે; પછી તેમાં તેના કર્તાનું અંગત શૈલીકરણ (stylisation) અને અર્થનિરૂપણ (interpretation) ઉમેરાય છે. અલબત્ત, એમાં અનુકરણનું તત્ત્વ વધારે હોય છે, અને હોવું જ જોઈએ. આ અનુકરણપ્રિયતામાંથી તો માનવીને આકૃતિઓ દોરવાનું સુઝયું અને તેમાંથી જ રેખાંકન જન્મ્યું, ખીલ્યું ને વિકસ્યું. એટલા જ માટે ચિત્રનું રેખાંકન જોતાં પ્રેક્ષકે એમાં અનુકરણ પૂરેપૂરું નહિ પણ પૂરતું થયું છે કે નહિ એ વિગત ધ્યાનપૂર્વક તપાસવી ઘટે. અનુકરણ જો પૂરેપૂરું હોય તો પછી ચિત્રકળા ફોટોગ્રાફીમાં બદલાઇ જાય. એ જોયા બાદ પ્રેક્ષકે એ ચિત્રકારની અંગત શૈલી કેવી છે અને જે આકૃતિ કે ચિત્રનું રેખાંકન થયું છે તેનો અર્થ એમાંથી સ્પષ્ટ થાય છે કે નહિ તે પણ નોંધવું. સરસ રેખાંકનમાં અનુકરણ, શૈલીકરણ અને અર્થનિરૂપણનું પ્રમાણ કેટલું હોવું ઘટે એ પ્રશ્ન પણ અસ્થાને નહિ ગણાય. અલબત્ત કોઈ તદ્દન નક્કી પ્રમાણ તો એ વિષે હોઈ શકે જ કેમ? પરંતુ કેટલાક કળાપ્રવીણોના મતે એમાં કુદરતના અનુકરણનું પ્રમાણ ૯૫ ટકા, શૈલીકરણનું ૩ ટકા અને અર્થનિરૂપણનું ૨ ટકા જેટલું ઉચિત ગણાય. રેખાંકન અથવા તો સમગ્ર ચિત્રમાં આ ત્રણે તત્ત્વોના પ્રાણપૂરક અસ્તિત્વને લઈને જ ચિત્ર ઉઠાવદાર થવા પામે છે અને જીવંત લાગે છે.

કોણ ચડે, રંગ કે રેખા?

આપણે જાણીએ છીએ કે ચિત્રકળામાં રેખા અને રંગ બંને પોતાનાં સ્થાન ધરાવે છે. ચિત્રમાં એ બંનેની અગત્ય પણ આપણે સમજી શકીએ છીએ. ચિત્રકળામાં રંગ અને રેખા વિષે પક્ષકાર ચિત્રકારો એકમતવાળા હોઈ શકતા નથી. આમાં એક પક્ષે ચિત્રકારો રંગકામનું વિશેષ મહત્ત્વ સ્વીકારે છે, જ્યારે બીજે પક્ષે રંગ કરતાં રેખાંકનનું વિશેષ મહત્ત્વ ગણાય છે. આમ રંગકારો રેખાકારોને ઉતારી પાડે છે અને રેખાકારો રંગકારોની અવગણના કરે છે.

દૃષ્ટાંત તરીકે રંગપક્ષના એક કળાકારે લખ્યું છે કે: Where all other delights in painting fade away; one at last realizes that *Colour*–is the all in all, the Alpha and Omega of art.'

એના ઉત્તરમાં Charles Blanc નામે એક ફ્રેન્ચ લેખકે રેખાકારોનો પક્ષ લેતાં લખ્યું છે કે:

Drawing is superior to colour because with drawing we can express without colour, all our thoughts.'

ફ્રેન્ચ ચિત્રકાર Ingres આ વાતને ટેકો આપે છે કે: 'Drawing is the integrity of art'. 'રેખાંકન એ જ ચિત્રનું સત્ત્વ છે.'

રેખાંકનનું વિશેષ મહત્ત્વ

હવે ત્યારે આ બેમાંથી ખરું શું અને કોણ? હકીકતમાં રંગ અને રેખા બન્ને અગત્યનાં છે. ચિત્રકળામાં એ બન્નેને સ્થાન છે; પરંતુ વાસ્તવમાં ચિત્રકળામાં રેખાનું મહત્ત્વ રંગ કરતાં ઘણું વિશેષ છે, એની ના પાડી શકાય એમ નથી. સામાન્યપણે ફલક ઉપર પહેલાં પેન્સિલથી રેખાઓ આલેખાય છે, અને પછી જ તેમાં રંગપૂરણી થાય છે. અલબત્ત, આકૃતિને વિશેષ અર્થવાહી બનાવવામાં રંગ કામે લાગે છે, પરંતુ માત્ર પેન્સિલથી પણ સફેદ કાગળ પર એકાદ વિચાર કે ખ્યાલને સહેલાઈપૂર્વક વ્યક્ત કરી શકાય છે. આપણે એમ નથી કહેવા માગતા કે ચિત્રકળામાં રંગને સ્થાન જ નથી. ના, આપણે તો આગળ વધીને કહીશું કે ચિત્રકળામાં રંગ તો વધારાનાં સૌન્દર્યની ગરજ સારે છે. પણ બે વચ્ચેની સરખામણીમા રેખાની અગત્ય, તેની મહત્ત્વતાને કારણે રંગનાં કરતાં ઘણી વિશેષ છે. જુઓ કે ચિત્ર બના-

વનાં પહેલાં ચિત્રકાર, ચિત્રના વિષયનો, તેના ઉદ્દેશનો તથા ચિત્રરચના વગેરે અનેક વાતોનો પ્રથમ ખ્યાલ મનમાં નક્કી કરશે. પરંતુ જ્યાં એક વાર નિર્માણનું કાર્ય (execution of the picture) શરૂ થયું કે ત્યાં રેખાંકન સૌથી પહેલું અગત્યનું સ્થાન લેશે. એક સાદામાં સાદું દૃષ્ટાંત લઈએઃ નાનું સરખું એક પાંદડું જ લઈએ. એ એના રંગથી દીપશે, પરંતુ એ એની રેખાથી જ સમજાશે અને રેખાની મનહરતાથી જ એ વિશેષ શોભશે.

ટૂંકમાં, રેખા ખાતર રંગ છે–રંગ ખાતર રેખા નથી. રંગ ન હોય તો કેવળ રેખાથી ચાલી શકે, પણ રેખા વિના રંગનાં તો ધાંધાં જ પડે–કદાચ, રંગની પીંછી ચલાવી આકૃતિ ઊભી કરીએ તો યે આકારની મર્યાદા બાંધવા ખાતર રેખાની કલ્પના તો પહેલી જ કરવી પડે. આટલા ઉપરથી પણ, રંગ ઉપર રેખાનું શ્રેષ્ઠત્વ સહેજે સાબિત થઈ શકે છે.

પૌર્વાત્ય રેખાંકન

હવે પશ્ચિમને છોડીને આપણે પૂર્વ ભણી આવીએ, અને તેમ કરતાં આપણા દેશની ચિત્રકળાના રેખાંકનનો પ્રસંગાનુસાર થોડોક વિચાર કરીએ.

જેમ પ્રત્યેક વ્યક્તિનું ચિત્રાંકન જુદું જુદું હોય છે, તેમ પ્રાન્તે પ્રાન્તનું અને દેશવિદેશનું રેખાંકન તે તેની ઢબછબમાં વૈવિધ્યપૂર્ણ હોય એ સ્વાભાવિક છે. એ રીતે પૌર્વાત્ય રેખાંકન અને પાશ્ચાત્ય રેખાંકનમાં પણ ફેર છે, અને તે ફેર જણાઈ આવ્યા વિના રહેતો નથી. આવો ફેર હોવાનું મુખ્ય કારણ જ એ કે મૂળ-થી જ પાશ્ચાત્ય ચિત્રાંકનની કળા સમૂહદર્શી (art of 'mass') છે, જ્યારે પૌર્વાત્ય ચિત્રાંકનની કળા રેખા-દર્શક (art of 'line') છે. પશ્ચિમનો કળાકાર પોતાના ચિત્રનું સંવિધાન (composition) તેજછાયાના અને રંગના નિકટવર્તી સમૂહમાં યોજે છે અને એક આકારને તેની પાસેના બીજા આકાર સાથે ભેળવીને ચિત્રમાં અસર લાવે છે. પાશ્ચાત્ય ચિત્રાંકનમાં પરિમિત સીમાબદ્ધ રેખા-ઓનો અભાવ છે, જેથી આકારોનું સીમાદર્શન નિર્ણિત હોવાને બદલે વિરોધ સૂચક લાગે છે.

બીજે પક્ષે પૌર્વાત્ય ચિત્રાંકનનું સૌંદર્ય, આપણે જેને 'મજાની સુરેખ' રેખાઓ કહીએ એવી રેખાઓમાંથી ઊભી થએલી આકૃતિઓના અર્થનિરૂપણ દ્વારા જાહેર થાય છે. વળી મોટે ભાગે એ રેખાઓ નિર્ણિત હોય છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો પૂર્વનો ચિત્રકાર નિયમ પ્રમાણે ચોખ્ખી રેખાને આચારપ્રિય (conventionalist) આલેખીને તે દ્વારા પોતાને જે કહેવું છે તે રજૂ કરે છે. આમ જોતાં પૌર્વાત્ય ચિત્રકાર પોતાની રેખાઓનાં ગુણલક્ષણમાં તેમજ તેને લગતાં હસ્તકૌશલ્ય (manipulation)માં પશ્ચિમના કળાકાર કરતાં વિશેષ કુશળ પુરવાર થાય છે.

હિન્દી ચિત્રકારોને મળેલો જૂનો સુંદર વારસો

ચિત્રકળાને લગતો પશ્ચિમનો વિદ્યાભ્યાસ અને તેની અસર છતાં સાંપ્રત સમયના હિન્દી ચિત્રકારોનું અમુક ઢબનું સુરેખ ચિત્રાંકન પરખાઈ આવ્યા વિના રહેતું નથી. એ તો જાણે એમને પૂર્વ યુગોનો મળેલો વારસો છે. બૌદ્ધ ચિત્રશૈલીના ચિત્રકારોથી માંડીને તે આજ-પર્યંતની સર્વે ભારતીય ચિત્રશાળાના ચિત્રકારોની કૃતિઓ તપાસીએ તો તમને આ વિધાન સ્પષ્ટ થશે.

અજંતાનું ઉમદા રેખાંકન

રેખાંકન વિષયક આપણા કળાકારોને મળેલો એ પ્રાચીન વારસો કેવો સુંદર અને કેટલો કીમતી છે તે આપણા ચિત્રકારોને અને કળાપ્રિય પ્રેક્ષકોને સુવિદિત છે. સુપ્રસિદ્ધ ચિત્રકાર શ્રીયુત રવિશંકર રાવળે 'અજંતાના કલામંડપ' પુસ્તકમાં જે ઉલ્લેખ કર્યો છે તે આ સંદર્ભમા વિચારવા જેવો છેઃ

"દુનિયાના ઘણા મુલકોની પ્રાચીન કળાનું સાધન રેખા છે, છતાં અજંતાના ચિત્રકારની રેખાએ જે કાંઈ તત્ત્વો પકડયાં છે તે દુનિયાની બીજી કળાઓમાં જણાયાં નથી. અહીં પીંછી ઉપર કળાકારનું એટલું બધું પ્રભુત્વ દેખાય છે કે તેમાથી ફૂટતી રેખા, ભાવ પ્રમાણે જ સ્વરૂપ લેતી ચાલે છે. ગોળ કે ઘન આકૃતિઓને રેખામા ઉતારવાની ક્રિયા તેમને સુસાધ્ય થઈ ગઈ હતી એમ લાગે છે. અજંતાની ઉપસતી આકૃતિઓ, કયાંક ઝૂલતા મોતીહારો અને મુલાયમ વસ્ત્રો, કયાંક ફૂલતી નાસિકા અને મૃદુ ઉદરો, તો કયાંક ધાતુના મણિભૂષિત ઝગ-ઝગિત મુકુટો ઇત્યાદિ જુઓ ત્યારે જ તમને અજંતાના

ચિત્રકારનું આલેખન-સામર્થ્ય પ્રત્યક્ષ થાય. માત્ર રેખાઓમાં જ માનવ-શરીરને આટલા બધા વૈવિધ્યથી આલેખનારા ચિતારા જગતમાં બીજે ભાગ્યે જ મળશે. લેશમાત્ર થથરાટ વગર, નિઃશંકપણે અને છટાપૂર્વક અર્થ-ભાવ-લક્ષણથી સંપૂર્ણ ચિત્ર દોરનારો અજંતાનો એ ચિત્રકાર, એ યુગને લક્ષમાં લેતાં, જગતને કોઈ પયગમ્બર સમો જ લાગે છે."

આપણાં પ્રાચીન હિન્દી રેખાંકનની સુંદરતાનો સંપૂર્ણ ખયાલ ઉપર પ્રમાણે શ્રીયુત રવિશંકર રાવળે, થોડાક પણ સચોટ શબ્દોમાં બરાબર રજૂ કર્યો છે.

અજંતાનું રેખાંકન કેટલી હદ લગીનું ઉમદા છે તેનો ખયાલ લેવા માટે અજંતાની પહેલા નંબરની ગુફાની પ્રખ્યાત ચિત્રાકૃતિ 'નાગરાજ કાશીરાજનો સમાગમ'ની શ્રી રવિશંકર રાવળે બનાવેલી અનુકૃતિ જુઓ. એમાં માનવદેહશોભાને બરાબર દાખવતી એની વિધવિધ વળાંક રેખાઓ જુઓ. માનવપાત્રોના ચહેરા ઉપરની ભાવનાઓ કહી આપનારાં નયનો, ભ્રમર, નાસિકા અને ઓષ્ઠ દર્શાવતી વિધવિધ યોગ્ય રેખાઓ નિહાળો, એટલે તમને એનાં રેખાસૌંદર્ય અને સંગીતની પ્રતીતિ થશે. એમાં આલેખેલા બધા જ ચહેરા ભાવદર્શી છે; તેમાં પણ ઉપલી હારના કેટલાક ચહેરા તો એ વિષયમાં અત્યંત સુંદર છે.



સર્વનાશ — બ્લૉક 'કુમાર'ના સૌજન્યથી

ત્રણ રેખાઓનુ બનેલું અજંતાનું એક જીવતું રેખાંકન

થોડીક જ રેખા: સરસ, સચોટ અને જીવતું રેખાંકન!

ચિત્રમાં રેખાનુ સામર્થ્ય કેટલું પ્રબળ છે! અજંતાની ૧૭મા નંબરની ગુફાનું ચિત્ર જુઓ. કેવી આછીઆછી નાનીનાની અને વળી થોડીક જ રેખાઓથી એ બનેલું છે છતાં એ કેટલું બધું નૈસર્ગિક છે! કેવું જીવંત રેખાંકન! સરસ અને સચોટ 'સર્વનાશ' થયો છે એવો સંદેશ કહી દાખવતાં ચિત્રાંકનનું કઈ રીતે વર્ણન કરવું? એને સંપૂર્ણ સરસ રેખાંકન કહીએ તો યે શું ખોટું છે?

આજનું સંસ્કારી અને સુંદર ગુર્જર રેખાંકન

સર્વશ્રી રવિશંકર રાવળ, રસિકલાલ પરીખ, કનુ દેસાઈ (એમનું એક સુંદર ચિત્ર પુસ્તકની વચ્ચેની આર્ટપ્લેટોમાં આપ્યું છે.) સોમાલાલ શાહ, છગનલાલ જાદવ આદિ ગુજરાતના જાણીતા સુંદર કળાકારોનાં જુદાંજુદાં ચિત્રો પર

૭
ચિત્રકળામાં રંગનું સ્થાન અને સૌન્દર્ય

આપણને દેખાતી પ્રત્યેક વસ્તુને રંગ હોય છે. વાડી અથવા બગીચાની ઘાસની બિછાતનો રંગ લીલો હોય છે. ચિત્રકારની ભાષામાં આ લીલો રંગ બગીચાની બિછાતનો સ્થાનિક રંગ થયો. બગીચાની પગવાટના રંગ અને ફૂલોની કયારીઓના રંગથી જુદી પડતી એ સામાન્ય રંગછટા (General Hue) થઈ.

ધારો કે એ લીલી બિછાતની ધારે, ઠેરઠેર પીળા રંગનાં ઝીણાં ઝીણાં ફૂલો (મોટાં મોટાં નહિ)ની તથા નાના નાના સુંદર પટાઓની રચના કરી છે, તો યે બિછાતનો રંગ તો લીલો જ લેખાશે. તદુપરાંત એ લીલી બિછાત ઉપર અમુક સમયે પડતા તપ્ત સૂર્યપ્રકાશને લીધે એનો રંગ પીળાશ પડતો જણાય, અથવા તો આસપાસનાં વૃક્ષોની છાયાઓને લઈને એ બિછાત કાંઈક નીલી (Blue) છાંટવાળી દેખાય અને દૂરદૂરથી જોતાં લગભગ રાખોડી (Grey) જેવી લાગે, છતાં એનો સ્થાનિક રંગ લીલો જ ગણાશે.

આમ સામાન્ય રંગછટા કે એના સ્થાનિક રંગ ઉપરાંત તેજછાયાના કારણે અને આપણી આંખથી દૂરતા કે પાસેના અંતરને લઈને તેના દેખાવમાં જે અનેક ફેરફાર થાય છે તેનો પણ આપણે સાથેસાથ વિચાર કરીએ છીએ.

હવે આપણે એક બીજું દૃષ્ટાંત લઈએ. એક રંગારો સુતરાઉ કાપડના સફેદ ટુકડાને નીલા રંગે રંગે છે. ગળીના વાસણમાં તેને ઝબોળી, દોરી ઉપર સૂકવે છે. કપડું સુકાઈ રહ્યા બાદ તે તેની પર ઇસ્ત્રી કરે છે એટલે આખાય કપડા ઉપર મજાનો એકધારો સરખો નીલો રંગ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. પરંતુ જ્યારે એ જ કાપડમાંથી દરજી ચણિયો બનાવે છે ત્યારે તેમનો સ્થાનિક નીલો રંગ તો જે છે તે જ રહે છે, પણ દેખાવમાં ફેરફાર લાગે છે. કોઈ જગ્યાએ નીલો રંગ ફિક્કો જણાય છે અથવા સ્થાનિક રંગથી સહેજ વધુ ઘોળો દેખાય છે, તો વળી કોઈ કોઈ સ્થળે તે વિશેષ ઘટ્ટ અથવા સહેજ શામળો કે કાળાશ પડતો જણાય છે. રંગારાએ એવું કાંઈ જાણીજોઈને કર્યું હોતું નથી. એણે તો માત્ર એક જ રંગ ચઢાવ્યો છે; પરંતુ ફેર એટલો જ કે કપડું હવે દોરી પર સપાટ ટાંગેલું નથી, પણ તે હવે પહેરેલું વસ્ત્ર હોવાથી પ્રકાશ એના પર બધે ઠેકાણે એકસરખો પડતો નથી. એ હવે ચણિયા રૂપે હોવાથી એની સંખ્યાબંધ પાટલીઓ (folds)ને લઈને ઝૂલે છે. પૂર્ણ પ્રકાશ માત્ર એની ઊપસેલી કિનારીઓ પર જ સીધો પડે છે. એટલે આપણાં નેત્રોને સ્વાભાવિક રીતે જ, નીલો રંગ તેટલી જગ્યામાં તેજસ્વી અથવા ઉજાશપૂર્ણ દેખાય છે. હવે એ જ ઘડીઓમાં કે તળિયામાં પ્રકાશ પૂરેપૂરો નહિ પ્રવેશી શકવાથી ત્યાં તેજ ઓછું હોઈ નીલો રંગ કાળાશ પડતો જણાય છે. સ્થાનિક રંગ એક જ હોવા છતાં વર્ણાન્તર કેમ થવા પામે છે તે આ ઉપરથી સમજી શકાય છે.

અહીં એક બીજી વાત પણ લક્ષમાં લેવા જેવી છે. વસ્ત્રના ઊપસેલા કે બેઠેલા ભાગો પર પડતા પ્રકાશને લઈને જ આવો રંગફેર ઉપજતો નથી, પરંતુ જ્યાંથી પ્રકાશ આવે છે ત્યાંથી તે કેટલું પામે છે અથવા કઈ જગાએથી ચણિયા ઉપર પ્રકાશનો સમૂળગો અભાવ છે, તેના ઉપર પણ રંગફેરનો આધાર રહે છે.

પ્રકાશનું એક પણ કિરણ પેસી શકે નહિ એવા અંધારા ઓરડામાં આપણે રંગને જરા પણ જોઈ શકતા નથી. ત્યાં જાણે આપણે આપણી જોવાની શક્તિ

અથવા લાગણી ગુમાવી બેસીએ છીએ. પરંતુ એવા ગાઢ અંધકારમાં એકાદ નાની શી બારીને જો જરાક જ ખોલવામાં આવે તો તરત જ આપણને રંગનો ભાસ થવા પામે. અંધકારને ચીરી અંદર પ્રવેશેલો પ્રકાશનો કિરણ-પટ (shaft) શ્વેત જણાય છે, પણ એ જ ઓરડામાં અભરાઈ અથવા મેજ ઉપર થોડાંક સફરજન પડ્યાં હોય તો આપણી આંખ લાલ, લીલા અથવા પીળા રંગને પારખી શકશે. કોઈ એમ પૂછે કે જો પ્રકાશ એ રંગ છે તો પછી ક્યારેક એ સફેદ, તો કોઈ વેળાએ એ અન્ય રંગોમાં કેમ નજરે ચડે છે? એનું કારણ એ જ કે પ્રકાશમાંના શ્વેતરંગમાં બધા જ રંગો સમાઈને રહેલા છે. એની ખાતરી કરવી હોય તો અંધારા ઓરડામાંનાં પ્રકાશના પેલા ધોળા કિરણવાળા માર્ગમાં એક ત્રિપાર્શ્વ કાચ (Prism) (ત્રિકોણાકાર કાચનો ટુકડો) મૂકી ઘો. એ ત્રિકોણ કાચ પારદર્શક હોઈ પ્રકાશ એમાંથી પસાર થશે. પરંતુ તે સીધી લીટીમાં નહિ, કારણ પ્રકાશ આ ત્રિકોણ કાચની એક ઢળતી સપાટી પર અથડાઈને તેમાંથી બીજી બાજુ પહોંચી વળાંક લેશે. આ પ્રકાશ કાચ દ્વારા બબ્બે વાર વળાંક લઈ પોતાની દિશા બદલે છે ત્યારે તે ધોળા કિરણપટ રૂપે ન પ્રકટતાં ઘણા રંગોના એક પટમાં ફેરવાય છે અને રાતો, નારંગી, પીળો, લીલો, નીલો, જાંબુડો એવા (spectrum) રંગો જોવા મળે છે. આ અનુક્રમને રંગ-પ્રકાશ-શ્રેણી (Scale of Colour Lights) કહે છે. આ રંગાનુક્રમ મેઘધનુષ્યની રંગશ્રેણી સાથે અનુરૂપ હોય છે. બેમાં ફેર એટલો જ કે જ્યારે પહેલી રંગશ્રેણી ત્રિકોણ કાચમાંથી પ્રકાશ પસાર થતાં નજરે ચડે છે, ત્યારે બીજી રંગશ્રેણી એક કુદરતી ઘટના છે. આકાશમાં વાદળોના થર ચીરી સૂર્ય-પ્રકાશના કિરણો વરસાદના પટ પર ફેંકાઈ પરાવર્તિત થાય છે ત્યારે આપણે મેઘધનુષ્યની રંગાકૃતિ જોઈએ છીએ

પ્રકાશમાં બધાએ રંગોનો સમાસ થતો હોઈએ જ્યારે કોઈ વસ્તુ ઉપર પડે છે, ત્યારે તે પદાર્થ, પ્રકાશમાંના કેટલાક રંગોને શોષી લે છે અને તે સિવાયના અન્ય રંગોને પરાવર્તિત એટલે કે આંખે દેખાતા કરે છે. આ રંગ તે પદાર્થના રંગ કહેવાય. દૃષ્ટાંત તરીકે પાંદડા પર પડતો રંગ પાંદડું જે રંગને શોષી લે, ને બાકીના રંગ પરાવર્તિત કરે તે લીલો રંગ અથવા લીલો-પીળો રંગ. કોઈ વેળા લાલ અથવા જો પાનખર ઋતુ હોય તો કીરમજી રંગ દેખાય.

જગતનો પ્રત્યેક પદાર્થ પ્રકાશમાંના ચોક્કસ રંગોને શોષી લેવાની અને અમુક રંગોને પરાવર્તિત કરવાની શક્તિ ધરાવે છે. જુદા જુદા પદાર્થોનું જેવું અને જેટલું રાસાયણિક દ્રવ્ય, તે પ્રમાણે તે તે પદાર્થો પોતાની અંદરથી કોઈક રંગોને ચૂસે અને જે શોષી ન શકાય તે પરાવર્તિત થાય એવો પ્રકાશ અને પદાર્થ વચ્ચેનો વૈજ્ઞાનિક સંબંધ હોય છે. શોષાયા પછીના જે રંગો પરાવર્તિત થાય તે, તે પદાર્થોના રંગ કહેવાય છે.

પ્રકાશ તે જ રંગ અને રંગ તે જ પ્રકાશ એવા વૈજ્ઞાનિક સત્યને વિખ્યાત જર્મન કવિ અને લેખક ગીથેએ આ ઉમદા સૂત્રમાં વ્યક્ત કર્યું છે; "Clours are the joys and sufferings of light"

આપણી આંખો રંગ કેમ જોઈ શકે છે?

એક પક્ષે આપણે જોયું કે વસ્તુઓ રંગ કઈ રીતે દર્શાવે છે; પરંતુ બીજે પક્ષે આપણે એ પણ જાણવું જોઈએ કે માણસ કેમ રંગ જોઈ શકે છે? અથવા આપણી આંખો રંગ શા કારણે જોઈ શકે છે.

નેત્રો એ આપણા શરીરના અતિ નાજુક અવયવો છે; એ બે ભાગના બનેલા છે એક સળી (Rods)-વાળો ભાગ, બીજો શંકુ (Cones)વાળો ભાગ. જેમાં સળીઓ છે તે ભાગથી આંખને કાળા અને ધોળાનો પરિચય થાય છે, અને શંકુઓને લઈને આંખ લાલ, લીલા, પીળા આદિ રંગોને પારખી શકે છે.

એ શંકુઓના પણ બે વર્ગ હોય છે. પહેલા વર્ગના શંકુઓ બાળકની આંખમાં પ્રથમ ખીલતા માંડે છે. તેને લઈને તેઓ આ સૃષ્ટિમાં પ્રથમ નીલા તથા પીળા રંગ જોવા માંડે છે. જો કે તે વેળાએ તેમને એ રંગો કેવા કહેવાય તેનું ભાન હોતું નથી. પછીથી બીજા વર્ગના શંકુઓ ખીલતાં તેઓ લાલ અને લીલા રંગની ચીજો જોઈ શકે છે.

આપણે જેઓને વર્ણાંધ (Colour Blind) કહીએ છીએ તેઓ મોટે ભાગે લાલ અને લીલું પારખી શકતા નથી; કારણ તેમની આંખોના બીજા વર્ગના શંકુઓ (Cones) બરાબર વિકાસ પામ્યા નથી. લાલ અને લીલું સેળભેળ થઈ જવાથી તેમનાથી એ રંગો પકડી શકાતા નથી.

પરન્તુ ખરેખર વર્ણાંધ તો જેઓ નીલો અને પીળો રંગ જોઇ શકતા નથી તેઓ છે, કારણુ તેમની આખોના પડદા પરના શકુઓ નબળા રહી ગયા હોવાથી રગદાર જગતના સમગ્ર સૌંદર્યની તેમને જરાય અસર થતી નથી

આમ નેત્રોના શકુઓ દ્વારા આપણે રગોને જાણી શકીએ છીએ, અને જેમ (Wireless Set) બિનતારી સદેશગ્રાહક હવામા થતા અવાજના મોજાઓને પકડી લે છે, તેવી રીતે આપણા નેત્રો પણ રગના મોજાઓને પકડી શકે છે સર્જનહારે રગસૌંદર્ય જોવા માટે આપણા નેત્રોને આટલી બધી તો લાયકાત અને લ્હાવો બક્ષ્યા છે કે રગવિજ્ઞાનીઓના કહેવા પ્રમાણે સાધારણ સારી આખો કાંઈ નહિ તો એક હજાર જેટલા શુદ્ધ રગો (Hues) અને બે લાખ જેટલા મિશ્ર રગો (Tints) તથા મિશ્ર રગોની વિવિધ છાયાઓ (Shades of Tints) જોઈ શકે છે

રંગ અને તેની અસર

રગો એ મૃત વસ્તુઓ નથી રગ સદાય જીવત હોય છે ચપળ હોય છે આપણા જીવનમા રગો પળે પળે જે જે કાર્યો કરે છે તેની જીવન ઉપર જે જબરી અસર છે તેને લઇને રગનુ જીવતપણુ પ્રતીતિજનક લાગે છે પ્રત્યેક રગની કોઈ વિશિષ્ટ અસર હોય છે, માટે જ રગનો કાંઈ ને કાંઈ અર્થ નીચે પ્રમાણે નકકી થએલો છે

લાલ કે રાતો રગ એ ગરમ રગ છે એ રક્ત રગ છે પૂર્વજો એને અગ્નિ અથવા જીવનનો પ્રતિનિધિ ગણતા ક્રોધનુ એ ચિન્હ છે માણસ જ્યારે ક્રોધાયમાન બને છે ત્યારે આપણે તેને ક્રોધથી રાતોચોળ લાલભૂત થએલો કહીએ છીએ રાતા રગની તન મન પર થતી ઉગ્ર અસરને લઇને જ અગ્રેજી કહેવત 'Red rag to the bull' અમલમા આવી છે

ધોળો રગ શાન્તિ અને સ્વચ્છતાસૂચક છે શુદ્ધ મન તથા પવિત્ર હૃદયનુ એ પ્રતીક છે 'Snow white Angel' એ ઉક્તિ જાણીતી છે

લીલો રગ જીવનની અમરતા સૂચવે છે એ ઉપરથી તો 'સદાય લીલા' Ever Greenની મતા ઉપજ થવા પામી છે એને લીધે તો લીલા રગને ફળદ્રુપતા અને આબાદીનુ ચિહ્ન ગણવામા આવે છે શાન્ત અને એકાન્ત વાતાવરણુ સૂચવતો એ રગ ગણાય છે વિખ્યાત વાર્તાકાર ચાર્લ્સ ડિકન્સે અમસ્તુ નથી લખ્યુ કે, Lord, keep my memory green—'પ્રભો, મારી સ્મૃતિને સદા લીલી રાખજે'

નારગી રગ પ્રસન્નતા અને ચપળતાનુ પ્રતીક છે

પીળો રગ બુદ્ધિનુ ચિહ્ન મનાય છે

નીલો રગ મન દિલની મોટાઈ અને સહૃદયતા તથા ઉદાત્ત પ્રકૃતિ સૂચવે છે આવા ગુણોને લઇને ઇષ્ટ મિત્ર કે સ્નેહીને માટે અગ્રેજીમા કહેવત છે : 'True blue True friend' જાબુડો (Purple) એ બાદશાહી રગ છે પૂર્વમા એ રગ શાહી પ્રતાપ અને દરજ્જાનો સૂચક રગ ગણાય છે વળી એ ડહાપણ તથા શોકનુ ચિહ્ન લેખાય છે જાબુડામા રાતા રગની ઝાયને ઇજિપ્શીઅનો મૃત્યુ પછીની જિંદગીનુ પ્રતીક ગણતા અને જાબુડામા વળી નીલો રગ પણ છે જેને મિસરની પ્રજા અનતતાની નિશાની ગણતી

ચિત્રકામમા ઉપયોગમા લેવાના આઠ મુખ્ય રંગો

એક મહાન રગવિજ્ઞાનીએ કરેલી શોધ પ્રમાણે ચિત્રકારો નીચલા આઠ રગોને પોતાના રગકામ સારુ પાના રૂપ ગણી તેનો ઉપયોગ કરે છે

૧ પીળો
૨ નારગી
૩ રાતો
૪ જાબુડો
૫ નીલો
૬ પીરોજી Terquoise
૭ સાગર લીલો (Sea Green)
૮ વૃક્ષના પાદડા જેવો લીલો (Leafgreen)

જર્મન શોધક Dr Wilhelm Ostwaldના નામ પરથી આ આઠ રગી પદ્ધતિને The Ostwald System' તરીકે ઓળખવામા આવે છે એમની આ અને બીજી શોધખોળ સારુ ૧૯૦૯મા એમને 'નોબેલ પ્રાઈઝ' આપવામા આવ્યુ હતુ

રંગોના ચાર વર્ગ

ચિત્રકારોએ ઑસ્ટવોલ્ડ સિસ્ટમ પ્રમાણેના ઉપલા આઠ મૂળભૂત રગોના ચાર વર્ગ પાડયા છે

૧ અનુરાગી રંગો
૨ વિરોધી રંગો
૩ રંગ એક જ પરન્તુ તેના અનેક છાનાવાળા રંગો
૪ તટસ્થ રંગો (Neutral Colours)

૧–અનુરંગી રંગો એટલે કે એક જ કુટુમ્બના રંગો બીજા શબ્દોમા કહીએ તો એવા પડોશી રંગો કે જેઓ એકેકની પડોશમા સપથી રહી એકબીજાને સ્હાનકર્તા થઈ પડે એક ચિત્રમા પાદડી જેવો લીલો, પીળો અને નારંગી સુખેથી સાથે વસી શકે કયા કયા રંગો અનુરંગી છે તે જોઇએ

(ક) પાદડી જેવો લીલો–પીળો–નારંગી
(ખ) નારંગી–રાતો–જાંબુડી
(ગ) જાંબુડો–નીલો–પીરોજે
(ઘ) પીરોજે–સાગરલીલો–પાદડી જેવો લીલો

૨–વિરોધી રંગો એટલે કે એકએકથી વિરુદ્ધ લાગતા રંગો, એનો અર્થ એમ થતો નથી કે તેઓ પરસ્પર મેળ ન કરી શકે તેવા રંગો છે એથી ઊલટુ સર્વોથી ઉત્કટ અથવા પ્રબળ રંગોમા અસર (Colour effect) લાવવા માટે વિરોધી રંગોનો પ્રબન્ધ કરવામા આવે છે કુશળ ચિત્રકાર વિરોધી રંગોની મિલાવટ એવી તો સરસ રીતે કરી શકે છે કે તે એકબીજાના પૂરક અને સહાયક બની શકે પરતુ સામસામા રંગો વડે સુદર અસર ઉપજાવવા માટે તે તે રંગોનુ પ્રમાણ સાચવતા આવડવુ જોઇએ કારણ એવા રંગો સ્વાભાવિક રીતે જ બીજા બધા રંગોના પ્રમાણમા વિશેષ અસરકારક હોય છે હવે ઉપર જે આઠ રંગો જણાવ્યા તેમાના કયા કયા રંગો વિરોધી કહી શકાય તે જોઇએ

૧ પીળાની સામે નીલો
૨ નારંગીની સામે પીરોજે
૩ રાતાની સામે સાગરલીલો
૪ જાંબુડાની સામે પાદડી જેવો નીલો

આ વિરોધી રંગોના વપરાશથી ચિત્રમા આકર્ષક રંગસયોજન લાવી શકાય છે પરતુ રંગો શુદ્ધ રંગો (Pure Colours) અથવા ચિત્રકારો જેમને (Hues) વર્ણ કે રગ કહે છે તે હોવા જોઇએ એમા કોઈ જાતની 'Tint' છાયા ન હોવી જોઇએ એટલે કે મિશ્રરંગ હોવો જોઇએ નહિ કોઈ પણ શુદ્ધ રગ (Hue)મા ધોળો કે શ્વેત રગ ભેળવીએ તો એ 'Tint'મા પરિણમે

૩–ત્રીજા વર્ગમા ઉપર્યુક્ત આઠમાનો કોઈ પણ એક જ રગ આવી શકે પરન્તુ તેની અનેક છાયાઓ પણ ચિત્રમા હોય છે આવી જાતના ચિત્રોને અંગ્રેજીમા 'Monochromes' કહે છે એવા આખા ચિત્રમા મૂળભૂત શુદ્ધ રંગ કેવળ એક જ હોય છે દષ્ટાન્ત તરીકે લીલો રગ હોય પરતુ તેમા લીલો એક પ્રકારનો ન હોય–આછો લીલો હોય, મધ્યમ લીલો પણ હોય અને ઘારો લીલો (Dark green) પણ હોય આમ આખા એક જ ચિત્રમા આ ત્રણે છાયા હોય, પણ રગ તો મૂળે એક જ ફેર એટલો જ કે એ ત્રણે લીનાગના વર્ણભેદ કિંવા રગભગ અથવા Tones જુદાજુદા હોય અર્થાત્ રગ એક જ પરતુ તે અનેક Tonesમા રજૂ થાય છે, એટલે તે મોનોક્રોમ ચિત્ર કહેવાય છે પ્રસ્તુત દષ્ટાતમા રગ તો મૂળ લીલો જ છે, પરતુ તેને ભિન્ન ભિન્ન Tonesમા રજૂ કરવાથી એ લીલા રગનુ મૂલ્યાકન અમુક અશે બદલાય છે

આ મોનોક્રોમ ચિત્રોમા આખા ચિત્રમા જો એક જ રગ તેની અનેક છાયાઓ ભેગો આવે તો ચિત્ર નિરસ અથવા ફિસ્સુ લાગવાનુ એવો વિચાર પણ કોઇને આવે, પણ હકીકતમા તો ઘણા જ સુદર ચિત્રો 'મોનોક્રોમ'મા ચીતરાયા છે અને હજી ચીતરાય છે એમા બધે કેવળ એક જ રગ પ્રધાન કે સમગ્રપણે છાઈ જતો સત્તાવાન હોવાથી ચિત્રમા રગ-સવાદ લાવી શકાશે નહીં એમ ન માનવુ પરતુ આવુ અનેક છાયા યુક્ત એકરગી ચિત્ર જો સરસ ચીતરાયુ હોય તો તેને આપણે ખુદ (Harmony) 'સવાદ' જ કહી તેને પ્રશસ્યા વિના રહીએ નહીં તટસ્થ રગો (Neutral Colours) સર્વે શુદ્ધ રગોમા અતર ભેદ રાખ્યા વિના તેમનુ સ્વરૂપ બદલાવવામા ઉપયોગી રગો લેખાય છે ધોળો, ભૂખરો (grey) અને કાળો તટસ્થ રગો છે

કાળો અને ધોળો રંગ

અમુક વસ્તુઓ આપણને શા સારુ અમુક જ રગની દેખાય છે તે આપણે અધારા ઓરડા અને તેમા દાખલ થતા પ્રકાશના દષ્ટાન્ત ઉપરથી સમજી શકયા જ્યારે

અમુક વસ્તુઓ પ્રકાશને પોતાની અંદર ન સમાવતાં પરાવર્તિત કરે છે, ત્યારે તે વસ્તુઓ શ્વેત દેખાય છે. જ્યારે અમુક ચીજો પ્રકાશને પોતાની અંદર બધો ગોપી લઈ તેને પરાવર્તિત કરી શકતી નથી ત્યારે તે કાળી જણાય છે; અને અન્ય પદાર્થો તેમનામાંના રસાયણિક દ્રવ્યના પ્રમાણ અનુસાર પ્રકાશમાં જે રંગોને ગોપી લઈ બાકીના રંગોને પરાવર્તિત કરે તે રંગો તે તે પદાર્થોના રંગો કહેવાય. પરંતુ ભૂખરો (grey) રંગ તો કાળા અને ધોળાનું મિશ્રણ છે. તે શી રીતે છે, તે આપણે હવે જોઈએ.

ભૂખરા રંગના ત્રણ પ્રકાર

ધારો કે તમારી પાસે એક લાંબી પટ્ટી છે. એ પટ્ટીને પાચ સરખા ભાગમાં વહેંચેલી છે. પટ્ટીનો એક છેડો કાળો અને બીજો છેડો ધોળો છે. હવે જો તમે તમારી નજર કાળા છેડાથી ધોળા છેડા લગી ચાલુ ફેરવ્યા કરશો તો એ બે વચ્ચે તમને અમુક રંગો દેખાશે–કે જે નથી કાળા કે નથી ધોળા. તેઓ સહેજ કાળા અને સહેજ ધોળા લાગશે. આ ભૂખરા રંગો છે. આ ભૂખરા રંગો તે કાળા અને ધોળા રંગોમાંના વચગાળેના રંગો લેખાય છે. પટ્ટીના કાળા છેડાથી લઇને તે ધોળા છેડા સુધી લાગલાગટ જોઈ રહેતાં પાંચ ભાગમાંના વચમાંના ત્રણ ભાગો જુદાજુદા પ્રકારના ભૂખરા રંગોવાળા જણાશે. કાળા છેડા બાજુના ભૂખરા રંગને આપણે પ્રાથમિક ભૂખરો રંગ કહીશું; ધોળા છેડા બાજુના ભૂખરાને આપણે અંતિમ ભૂખરો કહીશુ, અને એ બે ભૂખરા વચ્ચેનો જે રંગ છે તેને આપણે મધ્યમ ભૂખરો (Middle grey) કહીશુ.

હવે જો તમારે કોઈ ચિત્રાકૃતિ બનાવવા સારુ મધ્યમ ભૂખરો રંગ જોઇતો હોય તો બે પીંછીપૂર કાળા રંગને બે પીંછીપૂર ધોળા રંગ સાથે મિશ્ર કરો.

જો પ્રાથમિક ભૂખરો રંગ જોઇતો હોય તો બે પીંછીપૂર મધ્યમ ભૂખરાને બે પીંછીપૂર કાળા રંગ સાથે મેળવી દો.

અને જો અંતિમ ભૂખરો જોઇતો હોય તો બે પીંછીપૂર સફેદ રંગને બે પીંછીપૂર મધ્યમ ભૂરા સાથે મિશ્ર કરો.

તટસ્થ રંગમાંથી બીજા રંગો કેમ બને છે?

આમ કાળા, ધોળા અને ત્રણ છાયાવાળા ભૂખરા રંગો મળીને કેવળ તટસ્થ રંગો વડે પણ ચિત્રો બનાવી શકાય છે. વળી આપણે જે કેટલાક જોઈએ છીએ–ખાસ કરીને રોજિંદા વર્તમાનપત્રોમાં જે ચિત્રો આવે છે–તેનો પાયો તે આ કાળા, ધોળા અને ત્રણ જાતના ભૂરા રંગોની બનેલી રંગપદ્ધતિમાં જ હોય છે.

પરંતુ આ તટસ્થ રંગો બીજું પણ એક મહાન કાર્ય કરે છે: ઉપર જણાવેલા મૂળ શુદ્ધ આઠ રંગો (Eight pure colours: Hues)માં ભળીને તે પ્રત્યેકની છાયાને બદલાવી નાખે છે; એ રીતે આ કાળા, ધોળા અને ભૂરા તટસ્થ રંગો ચિત્રકારો માટે મહત્ત્વના છે, તે આ પ્રમાણે:

શુદ્ધ લીલો રંગ (Green Hue) હોય તેને બે પીંછીપૂર જેટલો લઈને તેમાં તેટલો જ ધોળો ઉમેરવામાં આવે તો તેમાથી જે રંગ બને તે મિશ્ર લીલો (Green Tint) બનશે.

જો શુદ્ધ લીલા રંગમાં કાળો રંગ ભેળવવામાં આવે તો તેમાંથી ગાઢ છાયાવાળો (Shaded green) લીલો રંગ બનશે.

આમ આઠ શુદ્ધ રંગો (Hue) પૈકી પ્રત્યેક રંગ સાથે જો ધોળા, મધ્યમ ભૂરા અને કાળા રંગને ભેળવવામાં આવે તો તેમાથી તે રંગને લગતા (૧) મિશ્ર-રંગ (૨) મિશ્ર રંગોની છાયાવાળા (૩) અને ગાઢ છાયાવાળા રંગો બનવા પામે. એવી રીતે આઠ શુદ્ધ રંગોને ગણતરીમા લેતા બધુ મળીને બત્રીશ -જુદાજુદા રંગપ્રકાર આ તટસ્થ રંગો વડે તૈયાર કરી શકાય.

રંગસંવાદ

કોઈ પણ વિષય, બનાવટ કે કૃતિને લગતા સર્વે ભાગોની પરસ્પર બરાબર ગોઠવણી જોવાથી આપણે જે સારી લાગણી અનુભવીએ છીએ તેને સંવાદ એટલે (Harmony) કહેવામા આવે છે. એ રીતે લેતા રંગોનુ પરસ્પર સુસંયોજન રંગસંવાદ કહેવાય.

જ્યારે ચિત્રકાર ચિત્ર રચે છે ત્યારે તે કેટલાક રંગો કાગળ કે કેનવાસ ઉપર એકત્રિત કરે છે. એ કેટલાક રંગોના એકઠા થવાનુ જે છેવટ પરિણામ આવે તે જોઈ

સુર હોય કાં તો ગાઢ થાય કાં તો ફિક્કો પડે. અહીં 'રંગોનું ગાઢ થવું' તેનો અર્થ પ્રથમતઃ ચિત્રમાંનો પ્રયોગ જે આકારનું દર્શન કરાવે છે તે આકારને અનુકૂળ છે, અથવા તે રંગ યોગ્ય રીતે ગોઠવાયો છે એવો થાય છે. 'રંગોનું ગાઢ થવું' એનો બીજો અર્થ એ રંગ પોતાની પાસેના અન્ય રંગોને અનુરૂપ બન્યો છે તે, અને ત્રીજો અર્થ આમ ચિત્રના બધા રંગોનું પરસ્પર અનુરૂપ થતાં તેનું સમગ્ર દર્શન પણ ચક્ષુગોચર બન્યું છે એવો થાય છે.

જૂથકાર્યની જરૂરિયાત

કોઈ પણ ચિત્રમાં કેવળ કેટલાક ઝગઝગાટ રંગો ભરે જ રંગસંવાદ કે રંગોની એકતાનતા આવતાં નથી; પરંતુ રંગમિલનનું જે સામાન્ય અને સુખમય પરિણામ ઉપજે તે જ સંવાદ અથવા 'હારમની'. જેમ 'ફૂટબોલ' અથવા 'ક્રિકેટ'ની રમત સરસ જૂથકાર્ય (Team work)ને લઈને જ સારું પરિણામ લાવે છે, તેમ બધા રંગો પણ પરસ્પર યોજનાપૂર્વક ગોઠવાયેલા જૂથકાર્ય વડે જ ચિત્રને સરસ સંવાદિત અસર આપી શકે છે.

પ્રબળ અને આધીન રંગો

જેમ 'ક્રિકેટ મેચ' રમતી 'ટીમો'માં કેટલાક ખાસ ઝળકી બેટ્સમેન ખેલાડીઓ (crake players) ચૂંટવામાં આવે છે તેમ ચિત્રોમાં કેટલાક પ્રબળ રંગોની પણ આવશ્યકતા રહે છે. કેટલાક રંગો ચિત્રમાં આવેલા અન્ય રંગો પર સરસાઈ ભોગવે છે કોઈ ચિત્રમાં જ્યારે એવા રંગો પૂરવામાં આવે છે ત્યારે ચિત્રકલાની ભાષામાં એમ કહેવાય છે કે એમાં (Predominent notes of colour) પ્રબળ રંગસુરખી હસ્તી ધરાવે છે.

પરંતુ એવી સર્વોપરી બલિષ્ટ 'રંગસુરખી' (Note of colour)ઓને અન્ય સહકારી રંગોની સહાયતા હોવી જોઈએ. આ સહાયક રંગો મળતા આવતા વર્ણ-(Hue)ના જ હોય છે. પ્રબળ રંગો અને તેમના સહાયક રંગો એ બે વચ્ચે ભેદ કેવળ ન્યૂનાધિક અંશો (degrees)નો જ હોય છે. આ સહાયક અથવા સહવર્તી રંગોનું કર્તવ્ય પ્રબળ રંગોને સંયમમાં રાખવાનું હોય છે. જગતમાં કોઈ કોઈ સ્થળો એવાં હોય છે કે જ્યાં ઊભા રહી આપણે અવાજ કરીએ છીએ કે ગાઈએ છીએ ત્યારે તેના પડઘા પડે છે, એવી જ રીતે આ સહવર્તી અથવા ગૌણ (subordinate) રંગો પ્રબળ રંગોના જાણે કેન્દ્રસ્થાનના પડઘા જાણી શકાય. એનાથી એક પ્રકારની વિશિષ્ટતા ચિત્રમાં જોઈ શકાય છે. પ્રબળ રંગોથી ઉપજતી મૂળ અસરને એ રંગો વધુ ખુશીદાર બનાવે છે અને એ રીતે પણ ચિત્રમાં રંગસંવાદ પ્રગટે છે.

રંગસંવાદનું રહસ્ય

પરંતુ જેમ ક્રિકેટની મેચમાં કોઈ એક જ પક્ષ રમત રમતો નથી. રમત બે 'ટીમ' વચ્ચે રમાય છે, તેમ ચિત્ર વિષે રંગોની એક ટીમ સામે રંગોની બીજી ટીમ દાવ માંડે છે ત્યારે વળી પરિણામ અને અસર કાંઈક અનેરાં જ નીવડે છે. જ્યારે કળાકાર બંને બાજુએ પ્રબળ રંગોને અને તેમને પીઠબળ આપતા ગૌણ રંગોને સામસામા પૂરે છે, ત્યારે રંગોના પુનરાવર્તન અને વિરોધ (contrasts) ઊભા થઈ, એ બે ટીમ વચ્ચેની સ્પર્ધામાંથી આપસેની એક એવી સહકાર રમત જન્મે છે કે જેનું ઉપર ચિત્ર વિષે રંગોની વિવિધ તેજોમય સંવાદિતા અથવા એકરાગતામાં પરિણમે છે. સમર્થ ચિત્રકારોની ચિત્રાકૃતિઓનું રંગસંયોજન આ પ્રકારનું હોય છે. એવી એની અનેક કૃતિઓમાં કોઈ એક સ્થળે રંગોની પ્રગાઢ અતિશયતાનું (Intensity) કેન્દ્ર બનેલું હોય છે, જ્યાં આખો અસરનો ભાર જ જામેલો હોય છે; પરંતુ તેની આસપાસ બધે, આખા ફલકની ઉપર સહવર્તી અને એવી રંગદાર મૈત્રીઓ અને વિરોધતાઓનું ઐક્ય થવાથી ચિત્રનું રંગવિધાન સંપૂર્ણ બને છે.

ચિત્રકાર ઘણું કરીને પોતાની રંગયોજના રંગની એક અથવા બે શ્રેણી (Notes) ઉપર કરે છે, અને પછી એ જ રંગોની ચડઊતર છાયાઓને અનેક ભૂમિકાઓની જુદીજુદી સપાટીઓ ઉપર, જુદેજુદે ખૂણેથી રજૂ કરી, ક્રમેક્રમે રંગની એક એવી ગહન સુંદર ભુલભુલામણી ઊભી કરે છે કે જેને ખરેખરી રંગસમતા અથવા રંગસંવાદની ઉપમા આપી શકાય.

તાત્પર્ય એટલું જ કે રંગસંવાદ (Colour Harmony)નું રહસ્ય ભિન્ન ભિન્ન રંગોની [૧] પરસ્પર એકબીજા સાથેની તેમજ [૨] તે પ્રત્યેકની સર્વ રંગો સાથેની સાચી સંવાદિતામાં જ સમાયેલું છે.

સરસ રંગદર્શન માટેનાં ત્રણ તત્ત્વો

ચિત્રોમાં રંગો, ખુશનુમા (gay)–તેજસ્વી–ગંભીર મંદ–નિસ્તેજ આદિ પ્રકારના હોય છે. વિષય પ્રમાણે આવાં સર્વ રંગદર્શનની આવશ્યકતા અનિવાર્ય જ, પરંતુ એમ થવામાં ત્રણ તત્ત્વો જળવાવાં જોઈએ. ૧–વાસ્તવિકતા, ૨–સપ્રમાણતા, ૩–સમતા. અહીં વાસ્તવિકતા એટલે કે જેના વિષે રંગ વપરાયો હોય તે વસ્તુ, પાત્ર, વિષય કે દૃશ્યની નૈસર્ગિકતાને પૂરેપૂરી રજૂ કરી શકે એવા અનુકૂળ રંગનું અસ્તિત્વ. પ્રમાણના એટલે કે રંગો બનાવતી વેળા તેનું મિશ્રણ કરવામાં, રાખવા જોગ યોગ્યતા; તેમજ ચિત્રમાં આ કે તે સ્થળે પીંછી વડે રંગનો પટ ઘટ્ટ આપવો કે આછો આપવો તેનો અંદાજ કેળવી ચૂકેલી હસ્તકુશળતા, અને સમતા એટલે ઉપર કહ્યું તેમ ચિત્રમાં એક રંગનો બીજા પાસેના રંગ સાથેનો તેમજ તે પ્રત્યેક રંગનો બધા જ રંગ સાથેનો એકરાગદર્શક સાચો સંયોગ અથવા સુમેળ.

ભભકિયા રંગો (gaudy)

મોટા ભાગે સામાન્ય પ્રેક્ષકોને તેજસ્વી રંગો વિશેષ પ્રિય હોય છે. પરન્તુ એ રંગો જો ભભકિયા હોય છે તો તે, રંગસંવાદ ઉપજાવવામાં અંતરાયરૂપ થઈ પડે છે. ચિત્રમાં જે રંગો આપણી સમક્ષ મધુરતાથી ગાવાનું છોડી કોલાહલ મચાવે તેને ગરબડિયા તથા ભભકિયા રંગો કહી શકાય. એકાદ નાના સરખા ઓરડામાં કિકિયારીઓ કરતા રંગબેરંગી પોપટ, ચીસાચીસ પાડતા કાકાકૌવા તથા 'હપ હપ' ના સામટા અવાજ સાથે કૂદાકૂદ કરી રહેલા વાંદરાઓને ભર્યા હોય તો કેવું લાગે? આવું ગરબડિયું કે ભભકિયું રંગદર્શન જેમને પ્રિય હોય તે પ્રેક્ષકોએ તેમની રંગરુચિને સુધારવાની પહેલી જરૂર છે.

કુદરતમાં દેખાતો અને ચિત્રમાં દેખાતો રંગફેર

જો કુદરતમાં એવા ભભકભર્યા (Bright) રંગો પડ્યા છે તો પછી ચિત્ર માટે તેવા પસંદ કરવામાં વાંધો શો હોય? એવી દલીલ ભભકપૂર્ણ રંગના શોખીનો કરે ખરા. તેના જવાબમાં કહેવાનું રહે છે કે અલબત્ત, ભભકિયા રંગો કુદરતમાં હોય છે જ, પરંતુ એ રંગો કુદરતમાં દેખાય છે તે પ્રમાણે એકાદ ખંડ કે ઓરડામાં કે ચિત્રમાં દેખાતા નથી–દેખાડી શકાય પણ નહિ. કારણ, ક્યાં વિશાળ કુદરત અને ક્યાં એક ખંડ તથા નાનું જેવું ચિત્ર! નાની જગ્યા (space), વાતાવરણ અને તે પ્રમાણેનો તેમાંનો જે પ્રકાશ, રંગની ભભકમાં પ્રમાણસર ફેરફાર લાવે તેને જ ત્યાં કુદરતી કહી શકાય. વળી અત્રે એક બીજી વાત પણ લક્ષમાં લેવા જેવી છે. તે એ કે કળા કુદરતથી ભિન્ન વસ્તુ છે, અને કળાકાર કુદરતમાં જે જુએ છે તેની તે આબેહૂબ નકલ કરતો નથી–એનું કાર્ય કુદરતમાંથી ચૂંટવાનું છે અને તેમાંથી પછી તે પોતાની કલાકૃતિ સર્જે છે. એટલે કુદરતમાં દેખાતા ભભકિયા રંગો તેવી જ ભભક સાથે ચિત્રમાં લાવવા એ જેટલું અનિચ્છનીય છે, તેટલું જ અસ્વાભાવિક છે.

ચટકદાર રંગ ચિત્રમાં કેમ શોભી શકે?

ફૂલવાડી અને બાગબગીચામાં, ખસખસ (Poppy)-ના છોડ ઉપરનાં મોટાંમોટાં લાલચટક પુષ્પો, જે જગ્યા પર ઊગ્યાં હોય તેટલી જગ્યાને, ઉગ્ર તેજસ્વિતાથી ભરી નાખે છે એવો આપણા સૌનો અનુભવ છે. એ દેખાવ બહુ સુંદર લાગે છે. તેમાં યે જ્યાં ઠેરઠેર લીલી બિછાત છવાઈ રહી હોય, ત્યાં જો અમુક અમુક અંતરે વચમાં કે કિનારીએ એનો સમૂહ ઉગાડ્યો હોય તો આ ઓજસ્વી પુષ્પો પોતાનું ભરપૂર સૌંદર્ય પ્રગટ કરે છે, અને આપણે તેમને જોતાવેંત જ આકર્ષાઈએ છીએ. કાશ્મીરમાં આ પોપી ફૂલો પુષ્કળ ઊગે છે.

પરંતુ ધારો કે માળી અકુશળ હોય–આ 'પોપી'-ના છોડવાઓને અમુક અમુક અંતરે ન ગોઠવતાં તેમની વચ્ચે અમુક જગ્યા ખાલી ન છોડતાં વાડીમાં એને જ્યાં ગમે ત્યાં ગોઠવે, તો પુષ્પો લાલ ભભકદાર હોવા છતાં વાટિકા કે ઉદ્યાન એટલાં સરસ શોભી ઊઠશે નહિ; બલ્કે બગીચાની શોભામાં એથી કસર આવવા પામશે. અમુક પુષ્પો પોતાના રંગની તેજસ્વી ભભક કે સુરખીને કારણે ગમે તેવાં આકર્ષક કે પ્રિય હોય છતાં તે પુષ્પવૃક્ષો આખી વાડી કે બાગનો કબજો લઈ લે તેવું ન બનવું જોઈએ. બગીચાની સામાન્ય સુંદર અસરને પોતાની ભારે તેજસ્વિતાથી ઓછી કે નિર્મૂળ કરવાનો તેમને કોઈ અધિકાર નથી. બગીચો કે તેનો અમુક ભાગ સંપૂર્ણપણે સરસ રીતે શોભી ઊઠે તેટલા સારુ

આવી કોઈ ભભકદાર તેજસ્વિતાને જરાક હળવી કરવા માટે આવાં ચટકદાર પુષ્પોના ઝુંડ વચ્ચે, ઠીક ઠીક જગ્યા રાખવી જોઈએ, અને તે સાથે વિરોધ કરી શકે એવાં અન્ય રંગોવાળાં પુષ્પ અને છોડ પણ ત્યાં હોવાં જોઈએ.

પોપી જેવાં ઉગ્ર પ્રકારનાં તેજસ્વી કે પછી કોઈ પણ ભભકદાર પુષ્પોના ઝુંડને સારુ વિશેષ જગ્યા રાખવાનું બીજું પણ એક કારણ છે. આપણે જાણીએ છીએ કે પૃથ્વી ઉપર કોઈ પણ જગ્યા વાતાવરણ વિનાની ખાલી હોતી નથી. વસ્તુ વસ્તુઓ વચ્ચેના આ વાતાવરણનાં પડ વાડી બગીચા કે ઘરની અંદરની કે બહાર ખાલી જગ્યાઓમાં કુદરતે બનાવેલા ગાજના પડદાનું અથવા ચક (veils)ના આચ્છાદનનું કામ સારે છે. એક બારીક જાળીદાર ચકમાંથી કોઈ આકાર કે દેખાવને જોતાં તે જરાક ઝાંખા જણાશે. એવી જ રીતે પોપીના બે ઝુંડ વચ્ચેના આ વાતાવરણનાં પડ અથવા પડદા તેના રંગ તથા ઘાટની તીક્ષ્ણતાને જરાક હળવી કરે છે, અને તેથી જ એનો દેખાવ વધુ મોહક અને આનંદજનક બને છે; એટલું જ નહિ પણ એથી એ આખાય દૃશ્યમાં ઐક્યની અસર પણ જામવા પામે છે.

બરાબર આવી જ કળા-કુનેહ, ચિત્રકાર પોતાના ચિત્ર વિષે દાખવે છે. એ પણ એવી જ રીતે જગ્યા છોડીને તેમજ વિરોધી રંગો પૂરીને કુદરતમાંથી પોતાના ખપ જેટલું જ ચૂંટીને તથા અમુક સ્થળે બારીક જાળીદાર પડદામાંથી દેખાતું હોય એવી વાતાવરણીય અસર ઊભી કરીને, ચિત્રમાં કોઈ પણ એક આકૃતિ પોતાના જ્વલન રંગથી આખા ચિત્રને 'ઢાંકી' ન દે એનું ધ્યાન રાખે છે, અને આમ રંગસમતુલાને પોતાની કૃતિમા સ્થાન આપે છે.

રંગ-સૂક્ષ્મતા

ચિત્રકારની જે જે કળાઓ રંગસંવાદ (Colour Harmony) માટે કામે લાગે છે તેમાંની એક તે રંગસૂક્ષ્મતા. અંગ્રેજીમાં જેને Subtlety of Colour Harmonies કહેવાય છે. તે લાવવા કાજે તેણે ચિત્રમા થોડાક રંગ વાપર્યા હોય કે ક્વચિત એક જ રંગ અને તેને લગતા Tints કે મિશ્રરંગો બે ત્રણ કે તેથી વધુ ય ઉપયોગમાં લીધા હોય. દૃષ્ટાન્ત તરીકે એક જ પીળો રંગ વાપર્યો હોય, પરંતુ એમાં બે કે વધુ જાતના પીળા રંગ હોઈ શકે; પણ બે પીળા વચ્ચે એટલો બધો બારીક નાજુક, સૂક્ષ્મ વિશુદ્ધ એવો ફેર હોય કે તે ઝટ પારખી ન શકાય. સૂક્ષ્મતાથી નિહાળવાના અભ્યાસવાળાં નેત્રો જ એનો અંતર પારખે. જે કલાકારો, રંગનો ઉપયોગ ઉત્કૃષ્ટ વિશુદ્ધ ને સૂક્ષ્મ રીતે કરી શકે તેઓ જ મિશ્ર (Tints) રંગ દાખવવામાં કુશળ ગણાય. આવા કલાકાર જેમ ઘણા ઘણા રંગો વાપરતા નથી, તેમ વળી તેઓ રંગવિષયક ઉગ્ર વિરોધ (Strong Contrasts) ઉપસ્થિત કરીને પણ અમર ઉપજાવવામાં માનતા નથી. બલ્કે, થોડાક જ રંગોનો સૂક્ષ્મ સંબંધ સાધીને તેઓ અત્યંત કોમળ રંગસંવાદ પેદા કરી શકે છે.

રંગ-સંઘ (Colour Symphony)

સાંપ્રત સમયના પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારોમાં એક જાણીતો અમેરિકન કલાકાર જેમ્સ મેકનીલ વ્હીસ્લર રંગસંઘ (Colour Symphony) ઉપજાવવામાં અગ્રેસર ગણાતો. એણે શ્વેતવસ્ત્રવાળી એક યુવતીનાં ચાર ચિત્રો બનાવ્યાં. એ બધાનો જ રંગ કેવળ શ્વેત હતો, પણ એ પ્રત્યેકનો શ્વેત રંગ સહેજ સહેજ જુદો જુદો રાખેલો. આ ચારેય શ્વેત રંગો વચ્ચે અત્યંત સૂક્ષ્મ રંગભેદ, જેમ સ્વરકારો એક જ સ્વરમાંથી મળતા આવતા સમસ્વરોની હારમાળા ઉપજાવી આપે છે તેમ વ્હીસ્લરે પોતાના આ ચાર ચિત્રો વિષે કર્યું; જો કે એ ચિત્રનું નામ હતું 'The Little White Girl', પણ ચાર પ્રકારના સૂક્ષ્મ ફેરફારવાળા શ્વેત રંગને લઈને એ ચિત્રો પાછળથી 'Symphonies in white' શ્વેત રંગસંઘ એ નામે ઓળખાવા લાગ્યાં; અને પ્રત્યેક ચિત્ર 'સિમ્ફની નંબર વન' 'સિમ્ફની નંબર ટુ' 'સિમ્ફની નંબર થ્રી' 'સિમ્ફની નંબર ફોર' નામે ખ્યાતિને પામ્યું.

રંગ-માત્રાઓ

આપણે આ પહેલા નીલા રંગના ચણિયાના વસ્ત્ર વિશે ઉલ્લેખ કર્યો કે એના પર પડતા પ્રકાશના પરાવર્તનો (Reflections)ને લઈને નીલો રંગ અમુક સ્થળે કાંઈક કાળા જેવો અને અન્ય ચોક્કસ સ્થળે શ્વેત રંગ ભણી ઢળતો દેખાતો. હવે જ્યારે આજના નવયુગના કલાકારોના ધ્યાનમાં એ આવ્યું કે પરાવર્તનો અથવા છાયાઓનું

કાગળ કે કૅનવાસ પરનું આલેખન રંગર્ભવાદને ઉપજાવવામાં એક વધારાનું સાધન થઈ પડે એમ છે, ત્યારે તેઓએ, એ કળાને એક નવું નામ રંગમૂલ્યાંકન (Colour Values) આપ્યું. ટૂંકમાં 'Values' એટલે કે કોઈ પણ એક જ રંગમા પ્રકાશની જુદીજુદી માત્રાઓનું હોવું તે. ઉદાહરણ તરીકે બે પીંછીપૂર (brushful) પીળા રંગમાં બે પીંછીપૂર ધોળો રંગ ભેગો કરવામાં આવે તો તેમાંથી એક નવી જ જાતનો પીળો Tint (મિશ્રપીળો) તૈયાર થશે. આમ બધા શુદ્ધ રંગ (Hue) માંથી તેના Tints બનાવી શકાય. અહીં એક ખુલાસો કરવો જોઈએ કે આ મંના, રંગમૂલ્યાકન અથવા કેવળ મિશ્રરંગોના જુદાજુદા અંશો (degrees) કે પરિણામો વચ્ચેનો ફેર જણાવવા માટે જ વપરાતી નથી, પરંતુ એક શુદ્ધ રંગને બીજા શુદ્ધ રંગ જોડે સરખાવવા માટેના એક ધોરણ તરીકે પણ 'Values' શબ્દનો ઉપયોગ કરવામા આવે છે.

આશરે ઈ. સ. ૧૮૬૦મા કેટલાક અર્વાચીન કલાકારોને પ્રખ્યાત સ્પૅનિશ ચિત્રકાર વેલાસ્કેવ અને વરમીઅર વગેરેની કૃતિઓનો અભ્યાસ કરતાં, Valuesનો નિયમ સૂઝ્યો હતો.

રંગ-કુમાશ (Texture)

આ પછી આવે છે, રંગસવાદ ઉપજાવવામાં ખૂબ જ ઉપયોગી સાધન તે રંગ-કુમાશ (Texture).

Texture એ શબ્દ લૅટિન Textus એટલે કે 'કાઈક વણેલુ' એ ઉપરથી નીકળ્યો છે રેશમી કે સુતરાઉ કપડાના પોત કે કુમાશ જાણવા ખાતર આપણે તેને આપણી આગળીઓ વચ્ચે પકડી દાબીએ છીએ કે જેથી કપડુ ઘટ્ટ વણેલું છે કે ઢીલુ વણેલું છે, અથવા તે ખરબચડુ છે કે સુંવાળુ તે પરખાઈ આવે ટૂંકમા, કુમાશ અથવા Texture શબ્દ સામાન્ય રીતે, કપડું કાચ, કાષ્ઠ આદિ વસ્તુના ગુણ કે લક્ષણ (Character) અને વિશેષ તો એની સપાટીનો પ્રકાર જાણવા આપણે વાપરીએ છીએ.

એ રીતે એક તંદુરસ્ત બાળકના વિષે ઘણી યે વાર આપણે કહીએ છીએ કે તેનુ માસ મક્કમ અને ત્વચા રેશમના જેવી છે. એ જ પ્રમાણે કોઈ 'પોલિશ' કરેલી મેજની સપાટી વિષે કહેવાય છે કે તે ઝલકદાર (Glossy) છે. અથવા કોઈ સફરજન કે પીચફળની છાલ વિષે તે મખમલના જેવી કુમાશ ધરાવે છે, એમ કહીએ છીએ. કુમાશ એ કોઈ પણ વસ્તુના ગુણ કે લક્ષણ દાખવે છે, જે સ્પર્શ વડે જાણી શકાય છે.

કુમાશના પ્રકાર જાતજાતના હોઈ, તે પ્રમાણે તેના સ્પર્શ આપણામાં ભિન્નભિન્ન લાગણીઓ જન્માવે છે. ચિત્રકારોની એવી જાતજાતની રંગ-સપાટી વિષે રંગકાર્યની કુશળતા આપણી આંખોને આનંદદાયક થઈ પડે છે, તે એટલે સુધી કે જેમ આપણે એકાદ વસ્તુને સ્પર્શીને તેનું પોત સારું છે કે નબળુ છે એ જેમ જાણી શકીએ છીએ, તેવી જ રીતે ચિત્ર જોઈને પણ આપણે તેની કુમાશ પારખી અભિપ્રાય દર્શાવી શકીએ છીએ.

કુમાશ અને ચેતના

ચિત્રકાર ચિત્રમા આ કુમાશ શા માટે આણે છે? કોઈ કહેશે કે ચિત્રનું સૌંદર્ય વધારવા માટે, કોઈ જણાવશે કે ચિત્રમા વાસ્તવિકતા લાવવા માટે. અલબત્ત, એ ખરુ છે; પણ અત્રે ચિત્રકારનો હેતુ એટલા જ પૂરતો હોતો નથી. એ એનાથી આગળ વધી, ચિત્રમાં કુમાશ વડે ચેતના (Animation) અને ગુણધર્મ (Character) લાવવા માગે છે. કારણ કુમાશનો મુખ્ય ધર્મ એ જ છે.

ધારો કે કેટલાક છોકરા છોકરીઓ એક ઓરડામાં બેઠાં હોય, પરન્તુ તેમના ચહેરા ઉપર કોઈ જાતનો આનદ કે ઉલ્લાસ ન જણાતાં હોય તો આપણે કહીશુ કે આ ટોળકીમા ચેતના (Animation)નો અભાવ છે. એક ટોળી કે મંડળી ઉલ્લસિત અને પ્રફુલ્લિત ક્યારે બને છે? જ્યારે તે મડળીની પ્રત્યેક વ્યક્તિ પોતે પોતાની અમુક લાક્ષણિકતા અથવા ખાસિયતને ત્યાં છૂટી રમવા મૂકી દે છે ત્યારે જ. તદુપરાંત જેમ જેમ તે વ્યક્તિ નૈસર્ગિક રીતે અને સહેલાઈથી પોતાની લાક્ષણિકતાને ત્યાં એકઠાં મળેલાં અન્ય સર્વેની ખાસિયતો સાથે સમાનતાપૂર્વક મેળવી દે છે તેમ તેમ તે મડળી વિશેષ સજીવ અને ચેતનવતી બને છે.

કુમાશનુ સંમિલન

બરાબર એ જ ઉદાહરણ ચિત્રોને પણ લાગુ પડે છે. ચિત્રકાર પણ એકથી અનેક કુમાશોને પોતાની મિજલસમા એટલે કે ચિત્ર-સંકલન (composition)-

માં સમ્નેહ આમંત્ર છે. હવે જેને જેને એ આમંત્ર છે તે દરેકનો જે ગુણધર્મ હોય તેને, જો તે પ્રગટ ન કરે તો ખચિત જ એની ચિત્ર-મહેફિલનો ગુણ અને રંગ જામી શકે નહિ. ધારો કે ચિત્રકારે ચિત્રપાટી પર એક અત્યંત સ્વરૂપવાન અને મોહક યુવતી પાડી છે. હવે જો ચિત્રમાંની પ્રત્યેક વસ્તુ પોતપોતાનો ભિન્ન ભિન્ન કુમાશ-પ્રકાર બતાવે નહિ તો એ સુંદરી ગમે એવી સરસ આલેખાએલી હોય છતાં તેનો ચહેરો અને તેના હસ્ત આદિ અંગ-ઉપાંગો ચિત્રના સંવિધાનમાં સજીવનતા અને ઝલક લાવવામાં નિષ્ફળ જ નીવડે એ સ્પષ્ટ છે. ચિત્રકાર, સુંદરીની માંસલ દેહલતાને કેવળ રંગે તેટલું બસ થઈ પડે નહિ; કારણ માંસનું સૌંદર્ય કેવળ તેના અનુકૂળ વર્ણમાં નથી પણ તેની સુદૃઢતા (Firmness) અને લીસી સુંવાળપ ઉપર પણ અવલંબે છે.

ધારો કે એ ચિત્રમાં તે મનમોહક નવયૌવનાએ અનલસની ચોળી અને ચણિયો પહેર્યાં છે. હવે એ વસ્ત્રોને લાલ, લીલો કે નીલો લાયક રંગ આપવાથી કાંઈ એ વસ્ત્રો અને તેની પહેરનારી સુંદરી શોભી નહિ ઊઠે. એ તો જ્યારે ચિત્રકાર પોતાના રંગકાર્ય વડે અનલસના વસ્ત્રની બારીકાઈ ઉપરાંત લીસાઈ પણ લાવશે ત્યારે જ અનલસની કુમાશનો ગુણ પ્રગટશે અને સુંદરી પૂરેપૂરી જીવંત તથા ચેતનવતી દર્શાવી શકાશે. અનલસનુ કાપડ સ્વાભાવિક જ એવું મુલાયમ છે કે જે વસ્ત્ર રૂપે ફેરવાતાં તેમાં વિવિધ કિસમની નાજુક ગડીઓ પડે છે. અનલસનાં ચારિત્રની મુખ્ય મોહકતા જ આ છે. હવે જો ચિત્રકાર આ ખાસ ધર્મભાવ કે ગુણને રંગોમાં પ્રગટ કરી શકે નહિ તો તે સુંદરીનુ વસ્ત્રપરિધાન સુંદરીના સુંદર ચહેરાના કે તેના સપ્રમાણ કદના ચેતનમાં કઈ રીતે પોતાનો હિસ્સો આપી સહાયકારી થઈ શકે?

કુમાશ સુમેળ

વારુ, આ તો ચિત્રની જે મુખ્ય આકૃતિ, સુંદરીના વસ્ત્રની વાત થઈ; પરન્તુ જે મેજ ઉપર એ સુંદરીનો ઘાટદાર ખુલ્લો હાથ ટેકાએલો દેખાય છે, તે મેજ અને મેજ પર પડેલી અન્ય વસ્તુઓનો ધર્મ પણ સાનુકૂળ રજૂ થવો જ જોઈએ, નહિ તો મેજ પર ટેકવાએલા પેલા ગૌર ઘાટદાર હસ્તની સજીવતા તેમજ ચેતનામાં ભારે ઊણપ આવ્યા વિના નહિ રહે. ટૂંકમાં, હસ્તનો તેમજ એ બધી વસ્તુઓના ગુણનો સમન્વય થવો જ ઘટે. એનો આધાર અનુકૂળ કુમાશદર્શનની રંગમય રજૂઆત ઉપર રહેલો છે. એ રજૂઆતનો આધાર વળી રંગવિધાયક ચિત્રકારની પોતાની અંતર સમજ તથા હસ્તકુશળતા ઉપર રહેલો છે. ટૂંકમાં, જે મેજ પર સુંદરીનો સુડોળ, સુરેખ હસ્ત ટેકવાએલો છે તે મેજના ઝળકદાર કાષ્ઠની, તથા મેજ ઉપરના પુષ્પપાત્રના ઝગાંઝગાં થતા પાસાદાર (cut glass) કાચની, અને એ પુષ્પપાત્રમાં ગોઠવાએલાં રંગદાર પુષ્પોની કોમળ, સુંવાળી તાજી તાજી ત્વચાની ગુણદર્શક કુમાશ પણ તેમાં પોતાનો ભાગ ભજવશે; જેથી પેલો હસ્ત વિશેષ ચેતનામય બની પૂરેપૂરો શોભી ઊઠેલો જોઈ શકાય; જો કે એ મેજ, એ પુષ્પપાત્ર અને તેમાંનાં પુષ્પો, ચિત્રમાંની સુંદરી અને તેના વસ્ત્રપરિધાન જેટલાં અગત્યનાં ચિત્ર પૂરતાં નથી. તેઓ ગૌણ આકૃતિઓ છે, છતાં ચિત્રસંયોજન અને રંગસંવાદમાં, મુખ્ય જોડે આનુષંગિક એવી ગૌણ વસ્તુમાંની પ્રત્યેકે પોતાનો પણ ફાળો આપવો જોઈએ જ. એમ થાય તો જ કલાકૃતિ સંપૂર્ણ બને.

યોગ્ય કુમાશો વડે પદાર્થના ગુણની રજૂઆત કરવામાં સૌથી પહેલવહેલા પંદરમી સદીના ફ્લેમિશ (ફ્લેમિંગ અથવા ફ્લેમિશ–ફ્લાન્ડર્સ પ્રાંતની મૂળ પ્રજા) કળાકારો હતા. હ્યુબર્ટ અને જેન વાન આઈક અને હેન્સ મેમલિંગ, એમનો દેશ હાલનુ બેલ્જિયમ, પરાપૂર્વથી રેશમ, શણ, મખમલના ઉપરના વણાટકામ સારુ, તથા અન્ય કારીગરીઓમાં સોના-ચાંદીનાં પાન અને કાચ ઉપરના શણગારકામ માટે પ્રસિદ્ધ હતો. ઘર-વપરાશમાં અને ધર્મપૂજામાં કામે આવતી અનેક જાતની ઉત્તમોત્તમ વસ્તુઓ ઘડવા કરવામા તેઓ ભારે બુદ્ધિશાળી હતા. મોહક કારીગરી દાખવતી આવી સુંદર વસ્તુઓ પ્રત્યેની એમની પ્રીતિ એમના ચિત્રકારોમાં સ્વાભાવિકપણે હોય જ તેમાં શી નવાઈ? આવી સ્વાભાવિકતા તથા સગવડને લઈને એ ચિત્રકારો કેવળ એમનાં સ્ત્રી-પુરુષોનાં ચારિત્ર ચીતરીને જ અટકતા નહોતા; પરન્તુ ત્યાનાં ગરીબ, મધ્યમ, શ્રીમંત લોકો જે રોજિંદુ જીવન જીવી રહ્યાં હતાં, તે જીવનને પણ તેઓએ પોતાની ચિત્રાકૃતિમાં આલેખ્યું. મજકૂર સૌંદર્યપ્રીતિના મળેલ વારસામાં તેમનો ફાળ

પસાર થતો તે રાચરચીલાંના અને બીજી અસંખ્ય વસ્તુઓના ચરિત્રને કુમાશદર્શક રંગોમાં તેઓ પ્રત્યક્ષ કરતા.

કુમાશ કૌશલ્ય દાખવવાવાળો એક મહાન કલાસ્વામી તે સોળમા સૈકાનો જર્મન કલાકાર હૅન્ઝ હૉલબેન (જુનિયર) હતો. તેના ગામના કારીગરો જે જે સુંદર વસ્તુઓ બનાવતા તેના પ્રકારપ્રકારના પોતને એ પોતાની ચિત્રાકૃતિઓમાં તાદશ આલેખતો. આ કે તે વસ્તુનું કુમાશ-સૌંદર્ય કેવળ આબેહૂબ દાખવીને જ તેને સંતોષ થતો. તેના રંગકાર્યની મોટી ખૂબી તો એ હતી કે એ કુમાશેથી જે ચરિત્ર રજૂ થતું, તે ચિત્રના મૂળ વિષયના ચારિત્ર સાથે, તેમજ ચિત્રની મુખ્ય આકૃતિના ચારિત્ર સાથે પણ બંધબેસતું નીવડતું. એનું એમ માનવું હતું કે જો ચિત્રમાંની અન્ય વિધવિધ આકૃતિઓનું ચારિત્ર ચિત્રના સૌથી મુખ્ય વિષય જોડે સંવાદપૂર્ણ ન બને તો પછી ગમે એવું અન્ય પ્રકારનું કુમાશસૌન્દર્ય વૃથા છે.

આ હૉલબેન્સે એક વેળા પોતાના શહેરના જ્યૉર્જ ગાઈઝ નામના એક સુરુચિમાન વેપારીનુ પ્રતિમાચિત્ર બનાવ્યું. વેપારી જોડે વેપારી જીવનના પ્રતીક સમાન એની પેઢી પરના હિસાબના ચોપડા, કાગળ, દસ્તાવેજ, ખડિયો, કલમ, કાતર, સિક્કા તોલવાનું ત્રાજવું આદિ વસ્તુઓ પણ એણે ચિત્રાંકિત કરી. શા માટે એમ કર્યું? શું ચિત્રમા ફક્ત વિગતપૂર્ણ શોભા અને માત્ર વાસ્તવિકતા લઈ આવવા માટે જ? ના, આ બધી વસ્તુઓનુ પૃથક પૃથક ચારિત્ર (કે જે રંગથી આલેખેલી કુમાશ દ્વારા જ દર્શાવી શકાય) જોઈ પ્રેક્ષકો પેલા વેપારીની લાક્ષણિકતા બરાબર સમજી શકે તે ખાતર જ. આમ જોતાં આલેખેલી વેપારીની પ્રતિમાને એના આખા ચિત્રનો મૂળ મુખ્ય વિષય અને આકાર કહી શકાય.

ચિત્રકારનો મુખ્ય ઉદ્દેશ: ચિત્રની સુવાચ્યતા

જ્યારે જ્યારે કલાકાર સ્પર્શ થકી થતી લાગણીઓ જાતે અનુભવી તેને પોતાના ચિત્ર દ્વારા પ્રેક્ષકોને સૂચવવા માગે છે, ત્યારે ત્યારે એનો ઉદ્દેશ પોતાના ચિત્રને બની શકે એટલી વિશેષ સુવાચ્યતા (Expression) આપવાનો હોય છે, કારણ દીવાલ ઉપર વિરાજતાં ચિત્રો પણ 'બોલતાં ચિત્રો' હોઈ તે ચિત્રોમાંની દરેક મોટી નાની આકૃતિઓ પણ જાણે આપણી જોડે વાત કરતી હોય તેવી બોલતી હોવી જોઈએ. ચિત્રકાર જ્યારે ઉચિત કુમાશ રજૂ કરે છે, ત્યારે તે આપણને કેવળ સરસ આકાર કે સુંદર વર્ણ આપીને જ રહેતો નથી; પરંતુ એના વડે તો વસ્તુઓનો જાણે આપણે ખુદ સ્પર્શાનુભવ ભોગવી રહ્યા હોઈએ એવી સુગમ સજીવતા એ બક્ષે છે, જેનું પરિણામ ચિત્રમાં વાસ્તવિકતા, સુંદરતા, ચેતના અને ચારિત્ર્ય-સૂચકતામાં આપણે જોઈ શકીએ છીએ.

વાતાવરણની રંગ તથા કદ ઉપર અસર

વિશ્વ આખું વાતાવરણથી ભરેલું છે. ઘરની બહાર કે ઘરની અંદર કોઈ પણ ખાલી જગ્યા એવી નથી જ્યાં વાતાવરણ ન હોય. દૂરદૂરની ગિરિમાળા અને આપણી વચ્ચે આવી રહેલા વાતાવરણના પડને લઈને, તેના પરનુ લીલું ઘાસ અને કાળાં લીલાં પાઈન કે ફરનાં વૃક્ષો આપણે જોઇ શકતાં નથી. વાતાવરણને લીધે ટેકરીઓના રંગ ઝાખા પડે છે, એ એનું કારણ છે. વળી તેને લઇને ટેકરીઓની જમીન તેમજ તેનું કદ અને દળ, દૂરથી સપાટ (Flat) જણાય છે.

રંગમય વાતાવરણ લાવવાની બે પદ્ધતિઓ

કલાકારો વિવિધ રંગકાર્ય દ્વારા આ વાતાવરણીય અસર વડે પોતાની કૃતિઓને વિશેષ સુંદર, ભાવવાહી અને વાસ્તવિક બનાવે છે; પરતુ બધા જ ચિત્રકારો પોતાના ચિત્રોમાં વાતાવરણ લાવી શકતા નથી. દુનિયાનાં કેટલાંક મહાન પ્રખ્યાત ચિત્રો આ વાતાવરણની મોહક અસરથી વંચિત થયાં છે. જો કે એ જ ચિત્રોનાં રેખાંકન અને રંગ સર્વોત્કૃષ્ટ પુરવાર થયાં છે. અનેક કલાકારો પોતાને વાસ્તવિક ચિત્રકારો (Realistic Painters) નહિ કહેવડાવતાં, શિષ્ટ ચિત્રકારો (Classic Painters) તરીકે ઓળખાવી કુદરતના વાતાવરણની નકલ કરવામાં માનતા નથી. વળી બીજા ચિત્રકારો એવા પણ છે કે જેઓ સત્ય વાતાવરણની રજૂઆત કરવાને બદલે પોતાનાં કલાગૃહ (Studio)માં બેઠાબેઠા મનોમન કલ્પના કરી એક પ્રકારનું કૃત્રિમ વાતાવરણ સર્જી તેને પોતાની કૃતિમાં આલેખે છે. એ કલાકારો ચિત્રમાંની દૃઢ રૂપરેખાઓને નમ્ર બનાવવા માટે રંગની ઉગ્રતાને ઝાંખી બનાવવાની આવશ્યકતા સ્વીકારી ચિત્ર ઉપર, જરાક રંગીન વાર-

નિશ્રનાં પાતળાં પારદર્શક પડ ઊભાં કરે છે. તેને તેઓ 'ચમક ચળકાટ' યાને 'Glazes' કહે છે. આ 'Glazes'ને લઇને ચિત્રમાં આકારો જાણે કોઈ રંગીન કાચમાંથી આપણે જોતાં હોઇએ એવું લાગે છે, અને આખું ચિત્ર જાણે વાતાવરણમાં નાહી રહ્યું હોય તેવું દેખાય છે.

પરંતુ સૃષ્ટિસૌંદર્યને લગતાં ચિત્રોમાં આવા ચળકાટ દ્વારા પ્રકૃતિની નૈસર્ગિકતા સચ્ચાઈપૂર્વક રજૂ કરી શકાતી નથી. એવું કુદરતી વાતાવરણ લાવવા માટે તો અજોડ કલાકારો પોતાની રંગ-સુજ્ઞતાનો, પ્રકાશને લગતી પોતાની સમજનો તથા પીંછી ફેરવવાની પોતાની વ્યક્તિગત શૈલીનો આશ્રય લઈ તે ત્રણેના સંયુક્ત કૌશલનો વિનિયોગ કરે છે.

'વાતાવરણ' આગળ અને હમણાં

નિસર્ગમાં હોય તેવું વાતાવરણ ચિત્રોમાં દાખવવું એ પ્રકાશની તથા રંગની વાસ્તવિક રજૂઆતને આભારી હોય છે. સ્પેનિશ કલાકાર વેલેકવેઝના અને સત્તરમા સૈકાના વલંદા ચિત્રકારોના સમયથી વાતાવરણીય દર્શનની કલાનો આરંભ થયો હતો. કુદરતી વાતાવરણ વિષે તેઓ સાવ અજાણ નહોતા. પરંતુ ત્યાર પછી સધાએલા વિજ્ઞાનના વિકાસને લઇને વાતાવરણને લગતા જ્ઞાનનો લાભ કેમ લેવો તે ચિત્રકારો ક્રમે ક્રમે શીખતા ગયા. દૂરદૂરની વસ્તુઓ અને પોતાની વચ્ચે રહેલા વાતાવરણનો દેખાવ, પારદર્શક પડદા ટાંગ્યા હોય તેના જેવો ભાસ આવે એટલા પૂરતી વાતાવરણ-વિષયક તેમની સમજ હતી. પરંતુ આજે તેનો ઘણો વિકાસ થયો છે. હવે તેઓ વાતાવરણને પારદર્શક પડદા જેવું ન ગણતા એક આંદોલિત જીવનથી ધબકતા ચેતનવત પ્રવાહ જેવું ગણતા થયા છે. સમય અને ઋતુને લઇને વાતાવરણ કેવા કેવા રંગ બદલે છે, તેના રહસ્યથી વાકેફ રોઈ, કયા કયા રંગો ક્યારે ક્યારે વપરાય તે વિષે તેઓ સભાન થયા છે. વાતાવરણની પલટાતી સ્થિતિને લઇને રંગ બદલાય, સૂર્યની તેજસ્વિતાની વધઘટને લઇને રંગ બદલાય, હવા સૂકી અથવા ભીની હોય તો તેને લઇને રંગ બદલાય, ઋતુ શરદ હોય કે ગ્રીષ્મ હોય તેથી રંગ બદલાય, એ બધું કુદરત અને વિજ્ઞાન પાસેથી જોઈ-શીખીને હવે તેઓ વિવિધ રંગો વડે વાતાવરણીય તાદશતાને કલાપૂર્ણ રીતે ખૂબીપૂર્વક ચિત્રોમાં આલેખી શકે છે. કુદરત આજે હસે છે કે રડે છે, શાન્ત છે કે ઉગ્ર છે, થાકેલી સુસ્ત છે કે તાજી ને તેજોમય, જાગૃત છે એવાં નાના પ્રકારનાં વાતાવરણોને અનેક યોગ્ય રંગોમાં તેઓ દર્શાવી શકે છે.

અર્વાચીન ચિત્રકળાનું ઘણુંએક સૌંદર્ય, અનેક પાશ્ચાત્ય અને પૌર્વાત્ય કલાકારોની સત્ય તથા ભાતીગળ વાતાવરણીય રજૂઆતને જ આભારી છે. એ ચિત્રકારોએ 'પ્રકૃતિસુંદરી'ના વદનકમળના ઘાટઘૂટ આલેખીને જ સંતોષ માન્યો નથી; પરંતુ એ 'પ્રકૃતિસુંદરી'ના ચહેરા ઉપર જે મનમોહક કે અનુત્સાહક ભાવો અને આવિષ્કરણો પ્રકટતાં રહે છે તેને પણ તેઓ હવે ચિત્રાંકિત કરતા થયા છે. જોન વૉચમેન જેવો કોઈ કલાકાર, શિયાળાના ગતિશૂન્ય વાતાવરણને અદ્ભુત રીતે આબેહૂબ આલેખી શકે છે, તો વાઈટટ્રાયોન વસંતના પહેલા સળવળાટને અને ચાઈલ્ડ હેસિસ ઉનાળાના ચપળ વાયુને રંગો દ્વારા ચમત્કારિક રીતે ચક્ષુગત કરી બતાવે છે.

રંગ અને તેના ઉઠાવ

હવે આપણે રંગના સ્તર (Tone) સંબંધી અતિ અગત્યની વાત ઉપર આવીએ. કલાકારો અને વિવેચકો આ 'Tone' શબ્દનો વારંવાર ઉલ્લેખ કરે છે. ઘણી યે વાર ચિત્રકલાના જાણકારો કોઈ સરસ ચિત્ર જોતા આવું કહેતાં સંભળાય છે કે 'આ ચિત્રનો ટોન નોંધપાત્ર છે', 'એની Tonal quality બહુ સરસ છે', 'જુઓ delicate tonality છે'; તેથી ઊલટું જો ચિત્રમાં 'ટોન'ની ખામી હોય તો તેઓ કહેશે કે 'આ ચિત્ર Out of Tone' છે. આ 'ટોન' સંજ્ઞા સંગીતના વિષયમા પણ સાધારણ વપરાય છે.

રંગ-સ્તર (Colour Tone)ની સમજણ

હવે આપણે ચિત્રકલામાં 'ટોન'નો બરોબર ખ્યાલ મળી રહે તેટલા સારુ પ્રથમ એકાદ દૃષ્ટાંત લઈ તેને સમજવાનો પ્રયાસ કરીશુ. બે હારમોનિયમ લ્યો. આપણે જાણીએ છીએ કે જે સ્વરો એક હારમોનિયમ કાઢી શકે છે તે જ બીજું હારમોનિયમ પણ કાઢી શકે છે; પરંતુ તે સાથે આપણો એક સામાન્ય અનુભવ છે કે બન્ને એક જ જાતના વાદ્ય હોવા છતાં અને કદાચ એક

બનાવટનાં હોવા છતાં એ બે હારમોનિયમના સ્વરોની quality અથવા ગુણવત્તા એકબીજાથી કાંઈક જુદી પડે છે. એકનો Tone જો સમૃદ્ધ અને મૃદુ નીકળે છે, તો બીજાનો Tone પાતળો કાચો અને ધાતુના રણકાર જેવો નીકળે છે. આમ એક જ જાતનાં બે વાદ્યો એકબીજાથી ચઢિયાતાં અથવા ઊતરતાં હોઇ શકે એનું કારણ શું? કારણ એ જ કે બેમાંના એક હારમોનિયમનો 'ટોન' ચઢિયાતો છે. તેના સર્વે ભાગો સરસ પ્રકારે બનાવેલા છે. વળી તેની બનાવટમાં સારું સાહિત્ય વપરાયું છે. તદ્ઉપરાંત એ હારમોનિયમના બધા ભાગોનો એકબીજામાં સંપૂર્ણપણે સમાવેશ થયો છે. તેના કોઈ પણ એક ભાગમાં બેસૂરાપણું કે કર્કશતા નથી. એમ એ હારમોનિયમની આખી બાંધણી અથવા તેનું કલેવર સંયુક્ત અખંડતાવાળું હોઈ સ્વાભાવિક જ તે તેના 'ટોન'માં સમૃદ્ધ, સુંદર અને ઉચ્ચતર થવા પામ્યું છે.

ઉગ્ર સ્તર – નમ્ર સ્તર – અર્ધ સ્તર

આ હારમોનિયમની હકીકત જો ચિત્રને લાગુ પાડીએ તો ત્યાં 'ટોન'ની સમજણ આમ થાય કે ચિત્રના સર્વે રંગોની પરસ્પર એવી સગાઈ હોય, કે જેથી ચિત્રના સમગ્ર રંગસંવાદનું આંદોલન અથવા લય (Rhythm) વિશિષ્ટ પ્રકારનું બને, અને ચિત્રનો Tone ઉત્કૃષ્ટ થવા પામે. ચિત્રો વિષે એવા ત્રણ સ્તર (Tone) નક્કી થએલા છે. High Tone ઉગ્ર સ્તર, Low Tone નમ્ર સ્તર, અને Half Tone અર્ધ સ્તર.

આ ત્રણ પ્રકારના ટોન તે શું અને તે શાથી બને છે તે હવે આપણે જોઈએ. રંગોની જેવી તીવ્રતા કે નમ્રતા તે ઉપરથી પણ ટોનનો વિચાર કરી શકાય. ઉદાહરણ તરીકે લાલ અને ખાખી એવા રંગો લ્યો. એ તીવ્ર ટોનવાળા હોઈ તેને ગરમ ટોન 'Warm Tones' તરીકે ગણવામાં આવે છે; અને જાંબુડો કે નીલા એવા રંગો ઠંડા ટોનવાળા હોઈ તેને Cold Tones લેખવામાં આવે છે. આમ જે 'ટોન્સ' ઉજ્જ્વળ હોય તેમને ચિત્રકલાની ભાષામાં 'High Tones' કહેવામાં આવે છે, અને જે 'ટોન્સ' અંધાર પડતા હોય છે તેમને 'Low Tones' તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. એક ચિત્ર, જેટલું વિશેષ શ્વેત રંગ અને હળવા ભૂરા રંગો (અથવા એવા અન્ય હળવા ઉજ્જ્વળ રંગો) ભણી ઢળતું જણાય તેટલો ચિત્રનો 'ટોન' higher યાને ઉગ્ર ગણાય, અને જે ચિત્ર જેટલું વિશેષ ગાઢ (Dark) રંગો ભણી ઢળતું હોય તેટલું તે ચિત્ર Lower Tone કે નમ્ર સ્તરવાળું કહેવાય. અલબત્ત, અત્રે 'નમ્ર' (Lower Tone) ટોનનો અર્થ યોગ્યતા કે સુંદરતાની દૃષ્ટિએ ઊતરતો કે ખામીવાળો ન જ સમજવો.

આ બે Higher Tones અને Lower Tonesની વચ્ચે એક અન્ય ટોન હોય છે, જેને ચિત્રકલાની ભાષામાં 'Half Tone' અર્ધ સ્તર કહેવામાં આવે છે. આ અર્ધ-સ્તર (Half Tone) તે કાળા અને શ્વેત રંગો વચ્ચેની રંગછાયાઓ (Shades of Colour) હોય છે.

ઉઠાવદાર ચિત્ર તે શું?

ઘણાં ચિત્રો 'Tonal Picture' તરીકે ઓળખાય છે. જે ચિત્રમાં કોઈ અમુક એક રંગ કે રંગછટા એમાં આવેલ અન્ય રંગો કે રંગછટાઓ કરતાં વિશેષ વ્યાપ્ત કે પ્રભાવશાળી હોય તે ચિત્રને 'ટોનલ પિક્ચર' કહે છે, ઉદાહરણ તરીકે વ્હીસ્લર નામે અમેરિકન ચિત્રકારનું ચિત્ર White Girl Symphony in White Number one એ ટોનલ પિક્ચર છે. કારણ એ ચિત્રમાં શ્વેત રંગ અને તેની શ્વેતછટાઓ જ ઘણું કરીને વ્યાપ્ત તથા પ્રધાન છે. એ જ પ્રમાણે વરમિયર નામે કલાકારની એક કૃતિમાં આલેખેલી બાળાનો ચણિયો નીલા (Blue) રંગનો એક પ્રખર સમૂહ હોઈ, તેમાંના અન્ય રંગો માત્ર સહાયક રંગો હોવાથી તેને પણ Tonal Pictureની ઉપમા અપાઈ છે.

ગરમ ઠંડા રંગો અને ઉઠાવ

આપણે રંગોના 'Warm Tones' અને 'Cold Tones' વિષે વિચાર્યું. કોઈ કદાચ એમ પૂછે કે રંગો વળી ગરમ અને ઠંડા કેમ હોઈ શકે? એનો જવાબ એ કે જેમ ચિત્રોમાં ઊજળા અને ગાઢ રંગોનું તત્ત્વ હોય છે તેમ ચિત્રો વિષે રંગોને લગતી ઉષ્મા (warmth) અને શીતળતા (coolness)નો વિચાર પણ, Toneના સંદર્ભમાં આપણે કરવો જોઈએ. આ બાબતને સમજવા દૃષ્ટાંત તરીકે જો આપણે વાયોલેટ નામે પુષ્પો-

ના ગુચ્છને લીલાં પાન વચ્ચે ગોઠવીને બાંધીએ અને ખેપી (લાલ રંગનાં પુષ્પો)નાં ફૂલોને પીળાં પાન વચ્ચે મૂકીને બાંધીએ, તો સરખામણીમાં પહેલા પુષ્પગુચ્છથી આપણાં નેત્રોને સવિશેષ શીતળતા અથવા ઠંડકની લાગણીનો અનુભવ થશે જ. ભિન્ન ભિન્ન રંગોના વિષયમાં ચિત્રો વિષે પણ એવી જ અસર પ્રેક્ષકોને થાય છે.

જો કોઈ કલાકાર, તેણે બનાવવા ધારેલા ચિત્રનો 'ટોન' અથવા 'ટોનલ હારમની' શીતળ રાખવા ધારે તો તે પોતાના ચિત્ર માટે તેની બધી રંગછટાઓ (Hues) ઠંડી જ (Cool) વાપરશે, એટલે ઠંડા રંગોને જ તે પ્રાધાન્ય આપશે. ક્વચિત તે તેમાં જો કોઈ ઉષ્ણ રંગ મૂકશે તો કેવળ વિરોધાત્મક ભાવ જગાડવા માટે જ વાપરશે. એથી ઊલટું જો ચિત્રકાર પોતાના ચિત્રનો 'ટોન' ગરમ રાખવા ઇચ્છતો હશે તો તે ઠંડા રંગોને વેગળા મૂકી, ગરમ રંગોનો વિશેષ ઉપયોગ કરશે.

શું ઠંડા રંગોવાળાં જ ચિત્રો વિશેષ પ્રસન્નકર હોય છે?

જ્યારે આપણે ગરમ અને ઠંડા રંગોની વાત કરીએ છીએ ત્યારે ઘણાં ચિત્રપ્રેક્ષકોની એક દૃઢ માન્યતાનો ઉલ્લેખ કર્યા વિના ચાલે એમ નથી. બહુધા તેમનુ એવું જ માનવું હોય છે, કે ચિત્રોમાં ઠંડા રંગો કે ઠંડા મિશ્ર રંગો હોય તો જ તેઓ નેત્રોને પ્રસન્નકર નીવડે; પરન્તુ આ ભૂલભરેલો અને અધૂરો ખ્યાલ છે. વાસ્તવમા જે કૃતિને આપણે જગ જાડી ભાષામાં ગરમ ચિત્ર કહીએ છીએ, તેમાં પણ કુશળ ચિત્રકાર પોતાનાં રંગકૌશલ્ય વડે અને પોતાની કલમકુશળતાને લઈને, એવી કોઈ સમૃદ્ધ પણ નમ્ર, મૃદુ, સ્વપ્નીય (dreamy) ઉષ્ણતાને જન્માવી શકે છે કે જેથી, ગરમ રંગો વપરાએલા હોવા છતા તે ચિત્ર કોઈ શાન્ત શીતળ ચિત્રાકૃતિ કરતા યે વિશેષ પ્રસન્નકારી અને સુંદર બની શકે છે. અનેક કલાકારો આમ પોતાની પીંછીની તાકાતને લઈને પોતાની ગરમરંગી કૃતિમાથી સૌન્દર્ય તથા તાઝગીની એક એવી તો મીઠી, ઠંડી ફોરમ ફેલાવે છે કે જેથી જોનારાંઓ પર તેની દૃઢ છાપ પડે છે અને તેમનાં હૃદય, કોઈ cold toneવાળુ ચિત્ર જોઈ જેટલો આનદ પ્રાપ્ત કરે તેટલો અથવા તેનાથી યે વિશેષ આનંદ પ્રાપ્ત કરી શકે છે.

ભાવ ઊર્મિ અને ઉઠાવ

આ સિવાય ચિત્રકારો પોતાની કૃતિઓને ઉઠાવદાર (Toned) બનાવીને પ્રેક્ષકોને એક સૂક્ષ્મ આનંદ પણ આપી શકે છે. ચિત્રના જે વિષયો હોય તેને લગતા ભાવો અને ઊર્મિઓની પ્રેક્ષકોના મન ઉપર છાપ પડે એવો સુખાનુભવ તેઓ ચિત્ર દ્વારા રસિક પ્રેક્ષકોને કરાવે છે.

એવું ઊર્મિદર્શક એક સરસ ચિત્ર તે વ્હીસ્ટલરનુ Portrait of the Artist's Mother છે. એ શીર્ષક હેઠળ વ્હીસ્ટલરે પોતાની માતાનું ચિત્ર જાતે આલેખ્યું છે. એ પ્રખ્યાત કૃતિ પેરિસની લકઝમબર્ગ ગૅલેરીમાં છે. એમાં તેને પોતાની વૃદ્ધ માતાને ધોળી, જાળીદાર કોરવાળી શ્વેત ટોપી અને કાળા ગાઉન-ઝભ્ભામાં સજ્જ થએલી આલેખી છે. ચિત્રમાં એને અર્ધ મુખદર્શક (Profile) સ્થિતિમાં, ભૂરા રંગની ભીંત સામે બેઠેલી બનાવી છે. તે ભીંત ઉપર કાળાં ચોકઠાંમા જડેલ બે નાની છબીઓ છે અને ભીંતને એક છેડે કાળા લીલા રંગનો પડદો ટાંગ્યો છે.

જ્યારે એ ચિત્રને પ્રથમ જાહેરમા મૂકવામાં આવ્યું ત્યારે ચિત્રકારે તેનુ નામ An Arrangement in Black and Gray આપ્યું હતું, કારણ એમા કેવળ ભૂરો, કાળો અને કાંઈક શ્વેતરંગ જ વપરાયા હતા; પણ પછીથી ચિત્રનુ નામ બદલી ઉપર પ્રમાણે રાખ્યું. કેવળ કાળા ભૂરા અને શ્વેત રંગો દ્વારા એક સુશોભિત રંગસંવાદ (Colour Harmony) ઉપજાવવા ખાતર જ એ રંગોને કલાકારે પસંદ કર્યા નહોતા; એમા એનો મુખ્ય ઉદ્દેશ ખરેખર તો પોતાની માતાના ચહેરાને તેના લાક્ષણિક સ્થાયી ભાવો સહિત પ્રત્યક્ષ કરવાનો હતો, તે તેણે અચૂકપણે સફળતાપૂર્વક પાર પાડ્યો છે. પોતાની માતાના અન્તરમા અને તેના વદન ઉપર વિરાજતા ક્ષમતા તથા પ્રેમ અને કોમળતાના ભાવો તેમજ એના વાર્ધક્યનો રુઆબ (Dignity) કૅનવાસ ઉપર વ્યક્ત કરવા માટે ચિત્રકારના મનમાં ઉપલા રંગો સહજ અને સ્વયંપણે સ્ફુર્યા: જેમ કોઈ કવિના હૃદયમાં પોતાના નવા કાવ્ય માટે અનુકૂળ છંદ (Rhythm) અને સૂરમેળ (Harmony) આપમેળે ઊભરાઈ આવે છે। કલાકારની પૂજ્ય ગંભીર અને ગૌરવશીલ માતા, ચિત્રમા

વિચારગ્રસ્ત એકલી બેઠી છે. ચિત્રકારે કૅનવાસ ઉપર માતાની કોમળતા અને ગૌરવને વણી લીધાં છે. એ ભાવવાહી લાક્ષણિક ચિત્ર આપણા ચિત્તને એટલી હદ સુધી અસર કરે છે કે છેવટ આપણે એની અંદર 'કોઈની માતા'ને દેખતા નથી, પરંતુ માત્ર 'માતા'ને જ જોઈ રહીએ છીએ. એ ખૂબીદાર ચિત્રનો ઉઠાવ અને વર્ણવ્યવસ્થાનું રહસ્ય એમાં સમાએલા પ્રસ્તુત શાન્ત ગંભીર રંગોમાં તથા આમાં દર્શનના એકભાવ અને સૌમ્યતા (Sobriety)માં રહેલું વર્તાઈ આવે છે એમાં કાંઈ શક નથી.

રંગના ટોનની યોગ્ય રજૂઆત

અર્વાચીન રંગકારોની ચિત્ર વિષે મુખ્ય કાળજી 'ટોન'ની યોગ્ય રજૂઆત અને સચ્ચાઈ માટે હોય છે. તેઓ રંગના સુશોભન બહુ ગણતા નથી; પરંતુ ટોનની યોગ્ય રજૂઆત પર વધુ ભાર આપે છે. ચિત્રનો કોઈ પણ એક રંગ અથવા તેની અનુલક્ષી રંગછટાઓ 'ટોન' બહાર જાય તે તેઓ સ્વીકારી શકતા નથી. રંગનું સ્તર 'ટોન' બહાર થવું, એટલે અમુક રંગનું, ચિત્રમાંના બીજા રંગોની સરખામણીમાં, ઘણું જ ઉગ્ર અથવા પ્રકાશિત થવું કે તેથી ઊલટું, અતિ તિમિરમય થવું, એ ચિત્રકારોને મન ટોનની અયોગ્ય રજૂઆત ગણાય છે. આથી, જેવી રીતે સંગીતકારને કર્કશ સ્વરમાત્રા ખટકે છે તેવી જ રીતે ચિત્રકારનાં નેત્રોને રંગનો વિસંવાદ ખૂંચે છે.

રંગ અને આકાર

રંગ અને આકારને આપણે જુદા ગણીએ છીએ, પરંતુ ખરેખર તેઓ જુદા નથી. વિશ્વમાં પ્રત્યેક આકારને તેનો રંગ હોય છે અને લગભગ સર્વે રંગીન વસ્તુઓને કાંઈ ને કાંઈ ઘાટ હોય છે. કોઈક જ વસ્તુ એવી હોય, કે, જેને રંગ હોય છતાં આકાર ન હોય, પણ તે અપવાદરૂપે જ. જેમકે કોઈ વાર આકાશ સંપૂર્ણ અભ્રવિહોણું હોય ત્યારે ત્યાં આકાર જેવું કશું હોતું નથી.

આમ, રંગ અને આકાર, જેમ જગતમાં તેમ ચિત્રમાં પણ એકબીજાની અંદર રહેલા છે. ચિત્રકારની વૃત્તિને લક્ષમાં લેતા આપણે ચિત્રકારોના બે વર્ગ પડી ગએલા જોઈએ છીએ: રેખાંકનકાર અને રંગકાર. અલબત્ત, અનેક રંગકાર ચિત્રકારો રેખાંકનમાં પણ એકસરખા પ્રવીણ હોય છે. પરંતુ ઘણે ભાગે જેઓ ઘણા સરસ રેખાંકનકાર હોય છે તેઓ સારા રંગકાર હોતા નથી, અને જેઓ ઘણા સારા રંગકાર હોય છે તેઓ કુશળ રેખાંકનકાર હોતા નથી. રેખાંકનકાર મોટે ભાગે આકૃતિપ્રિય ચેતના ધરાવે છે—રંગકાર મુખ્યપણે રંગલક્ષી ચેતના ધરાવે છે. એકનું હસ્તકૌશલ રેખાંકનમાં ઉત્તમ પ્રકારનું હોય છે તો બીજાની પીંછી રંગકામમાં કમાલ કરે છે. પહેલો વર્ગ રૂપ-રેખાકારો (Painters of Forms) તરીકે ઓળખાય છે—બીજો વર્ગ રંગકારો યાને 'Painters of Paint' તરીકે ગણાય છે.

રંગાવટ અને રેખાવટ માટેનો પશ્ચિમના દેશનો પક્ષપાત

આ બે શૈલીને લઈને ઇટાલીના ફ્લોરનટાઇન કલાસ્વામીઓ જેવા કે લીયોનાર્દ દ. વિંચી, માઈકલ એન્જેલો, રફાએલ આદિ મહાન ચિત્રકારો 'Masters of Forms' તરીકે વિખ્યાત બની ગયા અને ઇટાલીના વેનિશીઅન કલાકારો, જ્યોર્જીઓ, ટિશિયાં, ટિન્ટોરેટો અને પોલ વેરોનિઝ વગેરે Masters of colours તરીકે વખણાયા. પહેલી શાળા વસ્તુઓના આકારને જ બહુધા લક્ષમાં લેતી—બીજી શાળાના અનુયાયીઓ, જગતને રંગનાં ક્ષેત્રો કે સમૂહ-ઘટના તરીકે જ જોઈ રહેતા.

એ જ પ્રમાણે ફ્રેંચ શૈલીના ચિત્રકારો ફ્લોરનટાઇન કલાસ્વામીઓને પગલે ચાલી ચિત્રમાં રંગને પ્રાધાન્ય આપતા. જોકે એથી ઊલટું ફ્રેંચ ચિત્રકાર Ingres ઈનિગ્રે હમેશાં આમ જ કહેતો, 'Form is Every-thing–Colour is nothing'; પરંતુ તે સમયના અને આજના પણ ઘણા યે ચિત્રકારો આકારને એ પ્રમાણે મહત્ત્વ અપાય તેને અનુચિત ગણી હસી કાઢે છે. તેઓના કહેવા પ્રમાણે જાણે સારા યે વિશ્વમાં રંગ માત્ર જ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે—રંગો જ નેત્રોને પ્રસન્ન કરે છે. જો રંગબેરંગ આખું જગત એના આકારો સહિત એકલા એક જ સરખા ભૂરા રંગે રંગાએલુ હોત તો તે કેવુ લાગત? એવો પ્રશ્ન તેઓ કરે છે. તેઓ વિશેષમાં જણાવે છે કે 'Colour is the chief element of beauty and interest in a picture Colour is the very essence in a painting'

રંગ જ ચિત્રમાં સૌંદર્ય અને આકર્ષણનું તત્ત્વ છે. રંગ જ ચિત્રનું સત્ત્વ માત્ર છે.

આમ બન્ને પક્ષે પોતપોતાના મંતવ્ય વિષે મમત છે. આથી રેખાકારો અને રંગકારો વચ્ચે પરાપૂર્વથી સરસાઈનો દાવો થતો રહ્યો છે. વાસ્તવમાં આ ઝઘડો કોઈ પણ એક પક્ષને શોભારૂપ નથી, કારણ ચિત્રકલામાં અને કોઈ પણ મહાન કૃતિ વિષે, રેખા અને રંગ, એ બન્ને તત્ત્વોની આવશ્યકતા અને મોહકતા એકસરખી જ છે. જો કે રેખાવટનું મહત્ત્વ રંગાવટના મહત્ત્વથી વિશેષ છે, એ આપણે રેખાવટ અથવા રેખાંકન વિષેના આગલા પ્રકરણમાં જોઈ ગયા.

રંગના એક 'ધાબા'માંથી શું શું જોવાનું મળી શકે?

આજે જ્યારે ખાસ કરીને આપણે રંગની શોભા તથા ખૂબીની વાતો કરીએ છીએ ત્યારે રંગની તરફેણમાંના એકે ય મુદ્દાની અવગણના કરી શકીએ નહિ. 'આકાર એ તો કેવળ, રંગનું એક ધાબું છે' એમ 'ધાબું' શબ્દ વાપરી રંગચિત્રણની અવજ્ઞા કરી શકાશે નહિ. આપણી નજરે એક કોળું કેવળ ચળકતા નારંગી રંગનું ધાબું હોય, પરંતુ સુજ્ઞ પ્રેક્ષક અને કલાકારની કેળવાએલી આંખને એમાં અમુક ચળકતા રંગ કરતાં કાંઈ વિશેષ દેખાય છે. જે પ્રમાણે એના ઉપર સૂર્ય કે દીપકનો પ્રકાશ પડતો હોય, તે પ્રમાણે રંગના સૂક્ષ્મ તફાવતો તે તેમાં જુએ છે. છાલની સુવાળપ તથા ખરબચડાપણું અને અન્ય બીજા નાજુક ફેરફારો એ જુએ છે. વળી, એની નજીકની અન્ય વસ્તુના રંગનાં પરાવર્તનોને લઈને સર્જાતી રંગમય અનેક છટાઓને પણ એ નિહાળે છે. તદુપરાંત છાયાનાં રહસ્યો, કોઈ ઘાટી અને ઊંડી, કોઈ ઝાંખી અને ફિક્કી, જે સાધારણ પ્રેક્ષકની નજરે પણ ચઢે નહિ તેવી રંગછટા પણ તે તેમાં નીરખી શકે છે. આ પ્રમાણે રંગચિત્રણ વિષે જોવા અને નોંધવા જેવું આનંદદાયક તેમાં પુષ્કળ હોય છે. માટે જે સુજ્ઞ અનુભવી પ્રેક્ષક રંગચિત્રણમાં આવું અને આટલું બધું જોઈ શકે તેને જ તેમાંનું ઉત્તમ સૌંદર્યસુખ અને અસર મળી રહે છે, જે એને જાણે કોઈ સુમધુર સંગીત સાંભળવા જેવું જ લાગી રહે છે. એ રંગચિત્રણમાંથી મળતું બહિરિન્દ્રિય સુખ અને વળી કલ્પનાજન્ય સુખ તો એના જોનારનું હૃદય જ અનુભવી શકે. શબ્દો વડે, એને તે કઈ રીતે સમજાવી શકાય?

પ્રાથમિક ચિત્રકારોનું રંગચિત્રણ

જગતના વિખ્યાત રંગચિત્રકારોનો અને તેમની કૃતિઓનો થોડોક પરિચય કરીશું.

મધ્ય યુગની ચિત્રકળા પછી રંગના વિજ્ઞાનનું અને તેના ઉપયોગનું મહત્ત્વ ઘણું વધ્યું. સૌથી પહેલવહેલા જે ભિત્તિ-ચિત્રકારો (fresco painters) થઈ ગયા તેમની પરંપરાગત સાદી રંગપૂરણીથી માંડીને, શ્રમજન્ય, વાસ્તવદર્શી રંગપૂરણી સુધીના સમય લગીમાં રંગચિત્રણમાં અનેક ફેરફાર થયા છે. પશ્ચિમના મહાન ચિત્રાલયોનાં ફ્લોરેન્ટાઇન ચિત્રખંડથી માંડીને વેનિશિયન, ડચ, સ્પેનિશ અને ઇંગ્લિશ ખંડોમાં બધે ફરી વળીએ તો ત્યાં મૂકેલાં ચિત્રોમાં વપરાયેલા ચાર રંગપ્રકાર તરત ધ્યાન ખેંચશેઃ (૧) ખુશનુમા (૨) તેજસ્વી (૩) ગંભીર અને (૪) મંદ.

એમને જો અવલોકીએ તો એ પ્રત્યેકમાંથી આપણને અનેકવિધ સુંદર રંગ-અસરો જોવા મળશે.

આપણે અહીં ફ્રા એનજેલિકો, ટિશ્યાં, રેમ્બ્રાં, હૉગાર્થ અને ક્લૉડ મૉનેટ આદિ કલાસ્વામીઓની કલાકૃતિ જોઈશું. રંગને લક્ષમાં લેતાં એ સર્વેની કૃતિઓ વચ્ચે શો ફેર જણાય છે? જે ફરક જણાશે તે અમુક જ ભાગમાં, તેમણે વાપરેલા રંગોના કરતાં ઘણે મોટે ભાગે તો જે રીતિ અથવા પદ્ધતિથી તેઓએ રંગચિત્રણ કર્યું છે તે જ ખાસ જણાશે.

ફ્રા એનજેલિકો જેવા પ્રાથમિક ચિત્રકારો થોડાક જ રંગોથી કામ લેતા. અને વળી તે પ્રત્યેક રંગને, જાણે એકબીજાથી અલગ એવા રંગનાં ચોસલાં પાડ્યાં હોય તેમ રજૂ કરતા. નીલા રંગનો ઝભ્ભો રંગવો હોય તો તેઓ તીવ્ર પ્રકાશ (high light) દાખવવા અર્થે સાવ સપાટ ખુલ્લો નીલો રંગ તેટલી મર્યાદામાં પૂરી દેતા, અને છાયા બતાવવા, ઘાટા ઊંડા નીલા રંગનો ઉપયોગ કરતા; પરંતુ તેમ કરતાં એની આસપાસના અન્ય રંગોને સહાયકારી બનાવવાનો અને તે રંગોના પરાવર્તનો (reflections) અંગે તેમને કશો ખ્યાલ જ ન હતો. તેમના રંગચિત્રણનો આધાર, સાદા મૂળ રંગોની

સપાટ ભૂમિકાઓ પર રહેતો, અને જો તેઓ ક્વચિત તેજછાયા દાખવતા તો તે પણ ઘણી અણઘડ રીતે ખરબચડા વિરોધ (crude contrasts) ઊભા કરીને જ. ખડકો સાવ એકસરખા ભૂખરા રંગના, વૃક્ષો તદ્દન ઘાટા નીલા રંગનાં અને આકાશ પણ એક જ સરખા ખુલ્લા નીલા રંગનું એવી એકદર્શી રંગપૂરણી જણાતી. અને તેમનાં ચિત્રોમાંનાં માનવપાત્રો ચકચકિત લીલા, ગુલાબી અથવા જાંબુડાં વસ્ત્રમાં સજ્જ થએલાં જોવા મળતાં. જો ચિત્રમાંની માનવાકૃતિઓનાં માથાં ઉપર તેજવર્તુળ (halo) અને વળી અલંકારોનો શણગાર દર્શાવવો હોય તો ત્યાં ભભકદાર સોનેરી રંગ તેઓ પૂરતા. કદાચ એવા દેખાવની પહેલી અસર પ્રસન્નકર લાગે, પરંતુ એવું દર્શન પ્રકૃતિથી તો સર્વાંશે વેગળું જ હોય; જો કે, એવાં ચિત્રોના સર્જકો વિષે આપણે આટલું કહી શકીએ કે તેમણે કુદરત ભણી જવાનો પ્રયાસ કર્યો છે ખરો.

ઇટાલીના પ્રાચીન કલાકારો કારપેશિયો, બેનેઝો અને પેરુજીનો તથા જર્મન અને ફ્લેમિશ ચિત્રકારો શોયેન ગાવર, ડયુરર અને વાનન્દરવેદેન વગેરે રંગોની શુદ્ધતા અને તેજોમય અસરને કારણે આપણને આકર્ષે છે; પરંતુ તેમના રંગોમાં સૂક્ષ્મતાનું તત્ત્વ જણાતું નથી. કાંઈક કડકાઈની તથા કાંઈક રંગમિશ્રણને લગતી કચાશ તેમની પછીના કલાકારોની પાકી, પ્રૌઢ રંગપૂરણીમાં દૂર થએલી જોવા મળે છે.

બીજી ખામી એ કે ચિત્રોમાં તેઓ યથાદર્શન (Perspective effect)ની અસર લાવી શકતા નહોતા, કે જે યથાદર્શનીય અસરથી કોઈ સ્થળની કે વસ્તુની દૂરદર્શિતાનો શુમાર યોગ્યતાપૂર્વક દેખાડી શકાય છે. તેઓ પશ્ચાદ્ભૂમિકા પર આલેખેલા આકારોને અગ્રભૂમિકા ઉપરની આકૃતિઓ જેટલા જ ભભકદાર રંગે ચીતરતા; પરંતુ વસ્તુઓ જેમજેમ આંખ આગળથી આઘે ને આઘે સરતી જાય તેમતેમ નાની ને નાની દેખાતી જાય છે એ હકીકતને તેઓ વિસારે પાડતા. એ દૂર દૂર સરતી વસ્તુઓ વચગાળેના વાતાવરણના પડદાને લઈને, રંગમાં વિશેષ ને વિશેષ ઝાંખી થતી જઈ છેવટે કોઈક હવાઈ (airy) સ્થિતિમાં અદૃશ્ય થાય છે એ વિષે આ પ્રાથમિક ચિત્રકારોને ઝાંખી કલ્પના નહોતી, તો અનુભવ તો શાનો હોય?

ઝાંખલી રંગાવટ

રેખાંકનના વિષયમાં આપણે રેખાઓની ઝાંખાશ (blurring of lines)ની અગત્ય વિષે વિચાર્યું હતું, તેમ રંગાવટના વિષયમાં રંગની ઝાંખાશ (blurring of colours)ની જરૂરિયાતનો પણ સ્વીકાર કરવો ઘટે. કોઈ લાંબા માર્ગ ઉપર દોડી જતી લાલ 'ટ્રામ' જેમજેમ નજરથી દૂરને દૂર જાય છે તેમતેમ તેનો રાતો રંગ ઝાંખો થતો જાય છે, ફિક્કો થતો જાય છે, છેવટે તે રાતો રંગ કોઈ ઝાંખા ભૂરા રંગમાં ફેરવાઈ તદ્દન દેખાતો અટકી જાય છે. આવી સમજના અભાવથી પાછળથી ચિત્રોમાં જે સુધારો થયો તે બહુ જ ધીમો અને મોડો થવા પામ્યો, પૃષ્ઠભૂમિકાની વસ્તુઓ અને આકૃતિઓ મધ્યભૂમિકાની તથા અગ્રભૂમિકાની આકૃતિઓ કરતાં, કાંઈક ઝાંખા રંગે આખી રંગાવા લાગી. પરન્તુ સ્થળાંતરને લગતો એ રંગવિષયક ફેરફાર છેક સોળમી સદીના કલાકારો જ બરાબર સમજી શક્યા જણાય છે.

સાચી રંગાવટનાં પ્રથમ પગલાં

પાશ્ચાત્ય જગતના પહેલા પાંચ રંગકારો (colourists) તે રૂબેન્સ, રેમ્બ્રાં, ટિશ્યાં, વેરોનિઝ અને કોરેગીઓ હતા. તેઓ તેમના સમય પ્રમાણેના નિષ્ણાત રંગકારો બની શક્યા તેનું મુખ્ય કારણ તેમણે મેળવેલી 'નવી સમજ' હતી. તેઓએ જોયું કે નિસર્ગ (nature)માં વસ્તુઓ અને આકૃતિઓ કાંઈ જડ તથા એકસરખા રંગના સમૂહની બનેલી નથી. એ વસ્તુઓ અને આકૃતિઓ વૈવિધ્યપૂર્ણ સૂક્ષ્મ, ચઢઊતર રંગશ્રેણીઓમાં પ્રકટ થાય છે. તે સિવાય તેમનો પ્રત્યેક મિશ્રરંગ (tint) પોતાની પાસેના રંગ પાસેથી કાંઈક ઉછીનું અવશ્ય લે છે જ. વળી આકારોની દરેક સપાટીના પરાવર્તનો અને પ્રતિપરાવર્તનો (counter reflexions)ની અસર પણ થાય છે. તેમજ દરેકે દરેક રંગ અન્ય જોડે સંવાદી કે વિરોધી થઈ પોતાની અસર જન્માવ્યા વિના રહેતો નથી.

ઇટાલિયન રંગાવટ

આ નવી સમજને કારણે તેઓને સ્પષ્ટ થયું કે ચિત્રકલામાં રંગાવટ તે કેવળ રંગનાં થીંગડાં મારવાની ગરજ સારતું નથી, પરન્તુ એ તો સતત ને સુસંગત (consistent) એવી વર્ણવ્યવસ્થા છે. દા, રંગાવટને લગતી આ

સમજ અને આ સુધારો એકાએક અને એકીસપાટે ન આવ્યાં. ધીરેધીરે ફેરફાર થયો. એ વિષેની વધુ છૂટ, વિશાળતા, સાહસિકતાને લીધે તેમજ ગંપૂર્ણ થતા જતા સંવાદને લઈને વર્ણવ્યવસ્થામય રંગાવટની આ 'નવીં ઢબ' ચિત્રકલાને આંગણે આવવા પામી.

આ મહાન કાર્ય વૅનિસના ચિત્રકારો કરી ગયા, તેનું એક સબળ કારણ છે. તેમણે કેવળ ગરમ, તેજસ્વી રંગો જ અપનાવીને સંતોષ માન્યો નહીં, પરંતુ તેઓએ રંગાવટને એક જાતના સમૃદ્ધ સોનેરી પ્રકાશમાં નવડાવવા માંડી અને વળી અન્ય રંગો જોડે કાળા રંગનો પણ વારંવાર ઉપયોગ કરવા માંડ્યો. વૅનિશીઅન શૈલીના આ મહાન રંગકારોને મન કાળા અને ધોળા રંગોનો અર્થ 'રંગનો અભાવ' એવો ન હતો. તેમને મન તેમણે આલેખેલ મખમલી કાળો રંગ તથા કિનખાબી શ્યામ વર્ણ, કોઈ ગુલાબી લાલ કે લીલા રંગ જેટલા જ સમૃદ્ધ અને આંદોલનમય (vibratory) હતા.

એ કાળા, ધોળા ને ભૂરા રંગો પણ રંગચિત્રણ માટે સરખા તેજસ્વી અને સંતોષકારક જણાતા. 'મ્યુનિચ ગૅલેરી'માં મુકાએલાં 'crowning with thorns'માં તેના સર્જક ટિશ્યાંએ માત્ર ચાર રંગ, કાળો, ધોળો, રાતો, અને નારંગી વાપર્યા છે, છતા તેમની અસર અત્યંત ચોટદાર છે. કહે છે કે એ ચાર રંગોનો સંવાદ એવો તો સર્વોત્કૃષ્ટ બન્યો છે કે એની પાસે બાર-ચૌદ તેજસ્વી મોહક રંગો અને તેના મિશ્રરંગોવાળી કૃતિઓની મોહક શોભા પણ પાણી ભરે. આ વૅનિશીઅન કલાસ્વામીઓમાં વેરોનિઝ પોતાના માનીતા રંગો ઠંડા નીલા અને ભૂરા વડે એની કૃતિઓમાં તેજસ્વિતા લાવવામાં ભારે કુશળ હતો. એવી જ સફળતા ટિશ્યા પોતાના પ્રિય લાલ અને રાખોડી રંગોને કોઇ રૂપેરી રંગવાળી અસર વચ્ચે મૂકીને પ્રાપ્ત કરતો. એવી જ મોહક રૂપેરી અસરને ટિનટોરેટો નામે ઇટાલિયન ચિત્રકાર પોતાની કૃતિઓમાં ખાસ કરીને 'Bacchus and Arindane'-ના ચિત્રમાં આણીને હમેશ માટે વિખ્યાત થઈ ગયો.

ઇટાલીના મહાન ચિત્રકાર રૂબેન્સનુ નામ તો સુજ્ઞ ચિત્રપ્રેક્ષકોને જાણીતું છે. વૅનિશીઅન પદ્ધતિનો એ મહાન વારસદાર પોતાની રંગવિષયક મૌલિકતા તથા સ્વાતંત્ર્ય માટે જગતભરમાં પ્રખ્યાત છે. એના સમયના કોઈ પણ ચિત્રકારે એનાથી વિશેષ નીડરતાથી તથા આસ્થાપૂર્ણ ભાવથી રંગાવટ કરી નથી. રૂબેન્સ પ્રત્યેક વસ્તુમાં રંગને દેખતો અને તે સૌથી વિશેષ ધીટતા (audacity)થી તથા શોભાપૂર્ણ ઢબથી વાપરતો. એના માનીતા રંગો ગરમ, પીળા, તપખીરિયા અને ગુલાબી હતા. વળી એ ચણોઠી જેવા લાલચોળ રંગનો (scarlet) પણ ઉપયોગ કરતો. એ રંગનો ઉપયોગ વૅનિશીઅનો તો કવચિત જ કરતા.

ડચ રંગાવટ

હવે ઇટાલીને છોડીને આપણે વલંદાઓ ભણી વળીએ તો તે વેળાની ડચ ચિત્રાકૃતિઓ રંગાવટમાં વૅનિશીઅનોની આકાંક્ષાથી વેગળી એવી શાંત જ લેખાય. રંગ પ્રત્યેની એમની પ્રીતિ પણ ભારે, પરન્તુ તેને વ્યક્ત કરવાની તેમની ઢબ કાંઈક ભિન્ન પ્રકારની હતી. ડચ શાળાનો વિખ્યાત કલાકાર રેમ્બ્રાં, ઇટાલિયન ટિશ્યાં તથા રૂબેન્સ જેવો જ વ્યક્તિત્વભર્યો રંગકાર હતો. જેમ રેમ્બ્રાંને તેમ જાણીના ચિત્રકારો ટિનટોરેટોને અને કોરેગીઓને જોશદાર રંગો પ્રત્યે પક્ષપાત હોવા છતાં, એમની રંગાવટમાં સૂક્ષ્મ તેજ-છાયા અવિયોજ્ય પ્રકારે જોડાએલી વર્તાઈ આવતી. રેમ્બ્રાંની કૃતિઓમાં સ્થાનિક રંગો ઘણીયે વાર ઓજસ્વી છાયાઓમાં લુપ્ત થઈ જઈ શોભતા. સર્વસામાન્યપણે ડચ રંગાવટનાં મુખ્ય લક્ષણ તે નિસર્ગ પ્રત્યેની તેમની સત્યનિષ્ઠા અને વફાદારી છે. તે કાળનો પ્રત્યેક ડચ ચિત્રકાર ખાસ કરી રંગકાર લેખે જ જાણીતો થઈ ગયો છે. તેમની માનવાકૃતિઓનાં કદનાં તેમજ ચહેરાનાં ખામીભરેલાં રેખાંકનોનો અવેજ ઘણીયે વાર, તેમની સુસ્ત રંગપ્રિયતાથી તથા રંગકુશળતાથી વળી રહેતો. તેમના કેટલાક ચિત્રકારો મેટ્સુ, ટરબર્ગ અને ડીહુગનાં પ્રકૃતિચિત્રો (landscapes) ઘણીયે વાર ઉત્કૃષ્ટ અને સંવાદપૂર્ણ રંગાવટ જોડે કાંઈક ચળકતી 'enamel'–દર્શી તેજસ્વિતાને લઈને કીમતી રત્નો સમાન અકાયાં અને વખણાયાં છે. લંડનની નૅશનલ ગૅલેરીમાંનું 'Interior of a Dutch House'નું ચિત્ર તથા હેગના ચિત્રાલયમાંનું ટરબર્ગનું 'Trumpeter handing a dispatch' એ ઇનેમલદર્શી રંગાવટને લીધે જાણીતાં છે. વળી ચિત્રની રંગકુમાશને ધ્યાનમાં

લઈએ તો જોર્જોડી હુગ કાળી મખમલને કૅનવાસ ઉપર જીવંતપણે આલેખવામાં એક્કો હતો, તો ટરબર્ગ સફેદ સાટીન (અતલસ)ને તાદશપણે આલેખવામાં અજોડ હતો.

જ્યારે આપણે પાશ્ચાત્ય જગતના મહાન રંગકારો ટિશ્યાં, કોરેગીઓ, રૂબેન્સ, રેમ્બ્રાં, ટર્નર, ગેઈન્સબરો અને વેલ્ઝકાવાનાં રંગચિત્રોને જોઈ તેમને સરખાવીએ છીએ ત્યારે તેમાંની બે વિશિષ્ટતા અથવા ખૂબીઓ તરત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. રંગાવટમાં કોઇએ એકબીજાની નકલ કરી નથી; એટલું જ નહિ પણ કોઈએ રંગને પૂરતાં, કુદરતની પણ નકલ કરી નથી. મહાન રંગકાર, રંગ સારુ કુદરતમાંથી સૂચન લે, પરન્તુ તેમ કરતાં કુદરતની ચોખ્ખી નકલ તો ન જ કરે. એ એમ કરવામાં માનવાવાળો હોય જ નહિ, કારણ એને પોતાની રંગાવટમાં પોતાનું વ્યક્તિત્વ દર્શાવવાનું હોય છે. જોનારાઓને અકુદરતી ન લાગે એટલે અંશે એ પોતાની રંગપૂરણીમાં કુદરતથી જુદા પડવાનો પોતાનો હક્ક સમજે છે, અને પોતાની કૃતિ વિષે તેનો અમલ કરે છે. તે બરાબર સમજે છે કે તેને ચિત્રકાર તરીકે કોઈ પણ એક દૃશ્ય જેવું છે તેવું સત્ય રજૂ કરવા કરતાં તેને કળાયુક્ત રજૂઆતની સચ્ચાઇ સાથે વિશેષ નિકટ સંબંધ છે; અથવા જેવું હોય તેવું રજૂ કરવા કરતાં તે રજૂઆત આગવી લાગે એમાં જ એની રંગાવટનું સાફલ્ય તથા માહાત્મ્ય છે.

આંગ્લ રંગચિત્રકાર ટર્નર

પ્રખ્યાત આંગ્લ ચિત્રકાર ટર્નરને માટે કહેવાય છે કે પોતાની રંગાવટમાં અનેક વાર અતિશયતા અને નિર્બંધતાનું તત્ત્વ દાખવતો, છતાં તેની આ અતિશયતા પ્રેક્ષકોનાં નેત્રોને કદ્રૂપ નહિ, પરન્તુ રીઝવી શકે એવી પ્રસન્નકર નીવડવા પામતી. ટર્નર હમેશાં પોતાની એ રીતિનો આ પ્રમાણે બચાવ કરતો: 'અમને કલાકારોને તો અમારા પ્રેક્ષકો કરતાં જરૂર જ કાંઇક વધુ પડતું જોવા કલ્પવાની વણલખી પરવાનગી છે.' એક વાર કોઈ સન્નારી ટર્નર પાસે આવી અને તેની એક અમુક કૃતિને અવલોકતાં બોલી ઊઠી, 'આમાં જે રંગો તમે વાપર્યા છે તે બધા જ કંઈ કુદરતમાં જણાતા નથી.' ટર્નરે લાંબીટૂંકી ન કરતાં અને કશા યે વિવાદમાં ન ઊતરતાં પ્રત્યુત્તર આપ્યો, 'મૅડમ, શું તમે આવા રંગોને કુદરતમાં જોવા નથી ઇચ્છતાં?' કલાકારનો પ્રદેશ કેટલી હદ લગી વિસ્તૃત અને સ્વતંત્ર હોય છે તેની પુખ્ત સમજણના પાયા ઉપર જ ટર્નરનો ઉત્તર રચાએલો હતો. કુદરત પાસેથી રંગો મેળવી, પછી તેમાં કેમ મોહિની લાવવી, એ ટર્નરના તૈલ ચિત્રોની અને વિશેષ તો તેના જલરંગી ચિત્રોની મોટી ખૂબી હતી.

ચિત્રપ્રેક્ષકો જો સારા સારા કલાકારોની કૃતિઓને લક્ષપૂર્વક નીરખશે, તો તેઓ જોઇ શકશે કે રંગાવટ કરનારા કેટલાક ચિત્રકારો કુદરતી રજૂઆતના ઉદ્દેશને જ જોઈ રહેશે, તો કેટલાકનો આશય 'કેવળ રંગ સૌંદર્ય જ' હશે. ભલે પછી તેમની એ કૃતિઓમાં કુદરતની ઓછી કે અધૂરી રજૂઆત થઈ હોય.

રંગપ્રકાર સમજવામાં થતી ભૂલો

વળી પ્રેક્ષકોએ કદી પણ ઉપલકિયા ખ્યાલથી દોરવાઈ જઈ ચિત્રના રંગો માટે મત દર્શાવવાની ઉતાવળ ન કરવી જોઇએ. ચિત્રમાં સુરુચિકર રંગ 'ચાઈ ચાઈ' જેવો દેખાવડો હોય તો તેને તેજસ્વી માની લેવો નહિ. મૂગા જણાતા રંગને મંદ લેખવો નહિ. ધીટ રંગને સોગિયો સમજવો નહિ. જોશીલા રંગને ગરમ કે અત્યંત ભાવશાળી ગણવો નહિ, મોહક ને શીતળ હોય તો નિષ્પ્રાણ કે ઢંડોગાર ગણવો નહિ. પૂર્વ અને પશ્ચિમના ઘણા ચિત્રપ્રેક્ષકો રંગ વિષે આવી ભૂલો કરે છે, તેમજ પશ્ચિમના અનેક ચિત્રપ્રેક્ષકો પૂર્વની રંગશ્રેણી અને પ્રકાશના પ્રમાણથી અપરિચિત હોઇને, આપણે ત્યાંના રંગોને અસ્વાભાવિક તથા અપક્વ અને અસ્વચ્છ સમજે છે. આમ રંગનું સાચુ સૌંદર્ય સમજવામાં ભૂલ પણ થાય.

ઠંડા રંગોમાં કેટલાક વિષયો

અમુક વિષયોની યોગ્ય અસર ચિત્રમાં કેવળ ગરમ રંગો વડે જ દર્શાવી શકાય અને અમુક પ્રકારના વિષયો ઠંડા રંગો વિના શોભે જ નહિ એવી માન્યતા એક ખોટી સમજનું પરિણામ છે. જગતનાં કેટલાંક અત્યંત વિખ્યાત ચિત્રો, સર્વમાન્ય એવા ગરમ, રાતા, પીળા અને નારંગી રંગોથી નહિ, પરંતુ માત્ર ઠંડા રંગો વડે જ દીપી નીકળ્યા છે એ જાણીતી હકીકત છે. ડ્યુક ઑફ વેસ્ટમિન્સ્ટરના ચિત્રસંગ્રહાલયમાં ગેન્સબરોનું પ્રખ્યાત 'Blue Boy' ચિત્રકલાકાર રેનોલ્ડ્સ માટે

એક પડકાર રૂપ હતું; કારણ રેનોલ્ડ્સે એવું દૃઢપણે માનેલું કે એ વિષય એકલા નીલા રંગમાં શોભી શકે જ નહિ. પરંતુ ચિત્રકાર ગેન્સબરો ફાવ્યો. એની એ કૃતિ પ્રખ્યાતિ પામી. આમ રંગોની અસર વિષે સર્વથા દુરાગ્રહી માન્યતાને ચિત્રકલામાં સ્થાન નથી. સાંપ્રત સમયની કોઈ કોઈ અતિ સરસ કૃતિઓમાં, ધોમ ધખતા ગ્રીષ્મ ઋતુના એકાદ દિવસની પ્રકૃતિની પૂરી અસરને, ગરમ નહિ, પરંતુ નીલા, ભૂરા અને લીલા એવા ઠંડા રંગોમાં સરસ દર્શાવવામાં આવી છે, અને તે પણ લાલ કે પીળા રંગના એકે ય સ્પર્શને વચમાં લાવ્યા વિના.

જીવતું જાગતું માંસ-રંગચિત્રણ

માંસ એટલે કે 'flesh'ને રંગમાં ચીતરવા અર્થે ચિત્રકારને પોતાની બુદ્ધિમતાનો ખૂબ ઉપયોગ કરવો પડે છે. જેમ કુદરતમાં તેમ ચિત્રોમાં માંસ તથા ત્વચાના વર્ણને રંગવા પુષ્કળ વૈવિધ્યને સ્થાન છે. રૂબેન્સના આલેખેલ આરોગ્યવંત રક્તવર્ણા માંસરંગથી લઈને, બર્ન જોન્સના ફિક્કા લીલા રક્તવિહોણા ચહેરાઓ સુધી, જ્યોર્જીઓનના તપખીરિયા રંગના કૃતિકારોથી લઈને તે તેની કંચનવર્ણી 'વિનસો' લગી અને તેનાથી આગળ, નેશચર તથા વાન દર વર્ફની ગુલાબી તથા શ્વેત માનરંગી મનુષ્યાકૃતિઓમાં માંસને અનેક રીતે સફળતાપૂર્વક રંગો અપાયા છે. આ જાતની રંગાવટને લઈને તો ચિત્રોમાં નગ્નાકૃતિ (Nude Art) રૂપ રસ ખીલ્યો. આ નગ્નાકૃતિઓની રંગાવટ, આપણને કેવળ આ કે તે અમુક રંગનું જ ભાન કરાવતી નથી, પરંતુ તે વડે રક્તની ઉષ્ણતા દાખવતી, જીવંત માંસલ 'તરુણ તેજોમય ત્વચા'ની કુમાશની યે આપણને પરખ થાય છે. આવું રંગકળામય નગ્નદેહસૌંદર્ય પોતાના જીવતપણાની જાણે સાચેસાચ સાક્ષી પૂરે છે. અત્રે 'જીવંત સ્થિતિ' એવા શબ્દોને અત્યોક્તિમય ન ગણવા. રૂબેન્સની સર્વોત્કૃષ્ટ રજૂઆત આપણને તેની પ્રતીતિ કરાવે છે. એણે આલેખેલી માનવકાયાઓ અને વદનોનું આવું અદ્‌ભુત માંસલસૌંદર્ય જોઈને ગુઈડો રેની નામે એક કલાકાર આશ્ચર્યમુગ્ધ થઈ, કહ્યા વિના રહી શકયો નહિ કે 'હું ખાતરીથી કહું છું કે રૂબેન્સ રંગોમાં પોતાના રક્તનું મિશ્રણ કરતો હોવો જોઈએ.' લુવ્રના જગવિખ્યાત સંગ્રહસ્થાનમાં કોરેગીઓનાં 'Antiope' નામે ચિત્ર વિષે તો એવું કહેવાય છે કે એના જેવી સરસમાં સરસ માંસલ રંગકૃતિ દુનિયાભરમાં બીજી કોઈ નથી. તદ્ઉપરાંત લંડનની નૅશનલ ગૅલેરીમાં 'Holy Family'માં મેરી અને બાળ જિસસની ત્વચાનો વર્ણ, ઘૂંટણીએ પડેલા ભરવાડી કિશોરના માંસલ વર્ણ સાથે સરખાવતા એવો એક પ્રશંસાયુક્ત વિરોધાભાસ (contrast) ઊભો કરે છે કે તે જોઈ ત્યાંના કલાપ્રેમી પ્રેક્ષકો આશ્ચર્યચકિત બની જાય છે. તે સાથે આંગ્લ કલાકાર લીટને આલેખેલી તપખીરીઆ રંગી નમ્ર કાયાઓ, રોમાનો અને કારેસીની ઈંટરંગી ત્વચાઓ તથા બ્રોગોંના લીલા-ભૂરા ચહેરાઓના અપાર આકર્ષક સૌંદર્યની શી વાત કરવી!

પાશ્ચાત્ય જગતના મહાન રંગકાર

સંસ્કૃત પ્રેક્ષકોના સામાન્ય અભિપ્રાય પ્રમાણે પશ્ચિમના મહાન રંગકાર કલાકારોમાં નીચલાં નામ અગ્રસ્થાને આવે છે.

નામ	દેશ	સમય	ઉત્તમકૃતિ
૧ જોર્જોને (Giorgione)	ઇટલી	૧૪૭૬ થી ૧૫૧૦	Sleeping Venus
૨ ટિશ્યાં (Titian)	ઇટલી	૧૪૭૭ થી ૧૫૨૮	'Divine & Human Love'
૩ પાલ્મા વેચિયો (Palma-Vechio)	ઇટલી	૧૪૮૦ થી ૧૫૨૮	The Three Sisters
૪ વેરોનિઝ (Veronese)	ઇટલી	૧૫૨૮ થી ૧૫૮૮	The Family of Darius
૫ રફાએલ (Raphael)	ઇટલી	૧૪૮૩ થી ૧૫૨૦	The Alba Madonna
૬ ડેલ પિયામ્બો (Del piambo)	ઇટલી	૧૪૮૩ થી ૧૫૨૦	Medonna della Sadia
૭ કોરેજ્જો (Correggio)	ઇટલી	૧૪૯૪ થી ૧૫૩૪	The Nativity
૮ ગાયોવાન્ની (Giovanni)	ઇટલી	૧૪૪૭ થી ૧૫૪૯	Saint Catherine
૯ રૂબેન્સ (Rubens)	ફલેન્ડર્સ	૧૫૭૭ થી ૧૬૪૦	The Rape of the Sabines
૧૦ કલોડ લોરે (Claude Lorrain)	ફ્રાન્સ	૧૬૦૦ થી ૧૬૮૨	The Embarkation

હિન્દમાં

પાશ્ચાત્ય રંગચિત્રકારોની જેવી નોંધ ઉપર આપી છે તેવી નોંધ હિન્દના રંગચિત્રકારોની તૈયાર કરવી લગભગ અશક્ય છે. કારણુ દુર્ભાગ્યે આપણી પાસે આપણી પુરાણી ચિત્રકલાનો સળંગ કે પૂરો ઇતિહાસ નથી અને આપણી પાસે આપણા જૂનાનવા કલાકારોની કોઈ પણ પૂરતી તવારીખ નથી. વળી, કલાકારોનું કોઈ સળંગ અને સહેજે સાંપડે એવું પ્રકાશન પણ નથી, તો પછી કલાનું કે કલાકારોનું પશ્ચિમની ઢબે વર્ગીકરણ કરવું કઈ રીતે ફાવે?

ટૂંકમાં, હિન્દમાં ચિત્રકલામાં રંગની ભાતરચના (pattern) એ જ ચિત્રની મુખ્ય ખૂબી છે. હા, ખરું છે કે એકલી રેખાથી કોઈ પણ ચિત્રને પૂરો ન્યાય આપી શકાય નહિ, તો યે ઈરાની મુઘલ રાજપૂત કે અજંટાની ચિત્રકલા એકલી રેખાથી પણ ખૂબ જ સફળ નીવડી છે. આપણા મુઘલ અને રાજપૂત કલાકારો રંગાવટમાં પણ કુશળ હતા. ઈરાનના ગાલીચાની રંગભાતો જેવી જ ચિત્રરચના મુઘલ ચિત્રોમાં દેખાશે.

રંગનું ધર્મકાર્ય

ચિત્ર વિષે રંગનું ધર્મકાર્ય ઉમદા અને અસરકારક છે. એ કેવળ શોભા રૂપ નથી, માત્ર ત્રણ જ શબ્દોમાં કહી શકાતું હોય તો રંગનું પવિત્ર ધર્મકાર્ય 'ચિત્રને ઊર્મિલ બનાવવાનું' છે. 'ઊર્મિલ બનાવવું' એટલે કે રંગો વડે રેખાંકન આદિ ચિત્રોનાં સર્વે તત્ત્વોમાં જે ઊર્મિ જન્માવનારું બળ છે તેને ભારસૂચક રીતે લક્ષકારી કરી બતાવવું.

સંપૂર્ણ અને શ્રેષ્ઠ રંગાવટ

જે કોઈ ચિત્રમાં નીચલી પાંચ યોગ્યતા હોય તે ચિત્રની રંગાવટ સંપૂર્ણ અને શ્રેષ્ઠ નીવડેલી ગણાય છે:

૧ સ્થળ-યોગ્યતા: એટલે કે ચિત્ર ક્યાં પાડવામાં આવ્યું છે. તદનુસાર તેને અનુકૂળ રંગપ્રકાર જેમકે ભીંત ઉપર મોટું ભિત્તિચિત્ર (fresco) પાડયું હોય અને ઈઝલ પર નાના કાગળ કે કૅનવાસ પર ચિત્ર બનાવવું હોય ત્યારે તે બન્ને માટેના એકના એક રંગો પણ એક જ પ્રકારના ન ચાલે.

૨ વિષય-યોગ્યતા: એટલે કે રંગાવટ એવી થવી જોઈએ કે જેથી ચિત્રનો જે મુખ્ય વિષય હોય, મુખ્ય આકૃતિ હોય અને જે મુખ્ય ભાવ હોય તે અવશ્ય આગળ તરી આવે અને ખીલી નીકળે.

૩ મૂલ્યાંકન-યોગ્યતા: એટલે કે ચિત્રમાં રંગ-પ્રકાશ-છાયાને એવું મૂલ્ય (value) આપવું કે જેથી પ્રત્યેક રંગને નાજુક ઉઠાવ (tone) મળે.

૪ ગુણ-યોગ્યતા: રંગાવટમાં જે તત્ત્વને 'ગુણ' (quality) કહેવામાં આવે છે, એ ગુણ-યોગ્યતા ચિત્રકારની પોતાની સ્વયંસ્ફૂર્ત હોય અને તેનાં કાર્યમાં પ્રવેશી તેને વ્યક્તિગત વજન આપે. એ ગુણને શૈલી (style) નામે પણ ઓળખાવી શકાય.

૫ સંવાદ-યોગ્યતા: ચિત્રમાં રંગવૈવિધ્ય ગમે એટલું હોય છતાં તેનો એવો સંવાદ જમાવવો કે જેથી સુજ્ઞ પ્રેક્ષકોને તે જોતાં એવો ભાસ અને આનંદ ઊપજે કે જાણે કોઈ ગાયકવૃંદ એક સાથે સમાનતા અને સંતુલનાપૂર્વક કોઈ સુમધુર ગાન કરી રહ્યું છે.

ચિત્રપ્રદર્શનના શોખીન પ્રેક્ષકોને છેવટની બે ભલામણ

રંગાવટનું દીર્ઘ વિવેચન અહીં સમેટી લઈશું. એમાં જેજે વિગતો આપી છે, તે ચિત્રપ્રેક્ષકોને ચિત્ર જોતાં ઉપયોગી થઈ પડશે કે નહિ તે વિચારવાનું કામ આ લખનારનું નથી.

પરંતુ આ પ્રકરણ સમાપ્ત કરતાં પહેલાં ચિત્રાલયોના અને ચિત્ર-પ્રદર્શનોનાં શોખીન પ્રેક્ષકોને છેવટની બે સૂચના આપવી યોગ્ય સમજાશે, જેથી ચિત્રોના રંગો જોતાં જોતાં તેમનાં નેત્રો ઘણું ગુમાવે નહિ.

ચિત્રોનાં નામો તથા તેમના વિષયની બરાબર સમજ પડે એટલા માટે ઘણા પ્રેક્ષકો ચિત્રાલયમાં ફરતાં ફરતાં પોતાના હસ્તમાં ચિત્રોનું 'કૅટલૉગ' કે સૂચિપત્ર રાખે છે. તેઓ પત્રિકા જોતાં જાય છે અને ચિત્ર ભણી નજર માંડતા જાય છે. ચિત્રમાંથી પત્રમાં અને પત્રમાંથી ચિત્રમાં વારંવાર દૃષ્ટિ આવજા કર્યા કરે છે. એમ થતાં એક નેત્રભ્રમ જન્મે છે, જેથી ચિત્રના રંગો હોય તેના કરતાં વિશેષ ઉજ્જ્વલ દેખાય છે. ચિત્ર જોતાં જોતાં સૂચિપત્રનાં પાનાનો શ્વેતરંગ સતત જોવાથી તેવી અસર થાય છે.

બીજું ચિત્રાલયોમાં ચિત્રનિરીક્ષણ કરતાં ચિત્રના અનુરાગી (મળતા આવતા સહાયક) રંગો જો તદ્દન પાસે-પાસે જોડાજોડ જ કલાકારે પૂરેલા હશે તો તે રંગો, હોય તેના કરતાં યે પ્રેક્ષકોની આંખોને વધારે ઝળકતા કે તેજસ્વી દેખાશે, તે જ પ્રમાણે અડોઅડના વિરોધી રંગો એકબીજાનો પ્રભાવ ઘટાડી, હોય તેના કરતા ઝાંખા દેખાશે. આ અનુષંગી રંગો કયા તે આપણે અગાઉ જોઈ ગયા છીએ.

૮

તેજછાયાનું ચિત્રકલામાં સ્થાન અને સૌંદર્ય

તેજ (light) અને છાયા (shade) રંગ જોડે સ્વાભાવિક રીતે જ સંકળાએલાં છે. એ બે જુદાં નથી. અલબત્ત, ચિત્રપ્રેક્ષકોને એ ભિન્નભિન્ન દેખાય છે, પરંતુ ચિત્રકાર એમને એકબીજાથી જુદાં જોઈ શકતો નથી.

તેજછાયાને લગતાં કાર્યને અંગ્રેજીમાં 'chairo-scuro' (કીઓરોસકૂરો) કહે છે. બે ઇટાલિયન શબ્દો chiaro એટલે કે clear 'તેજ' અને 'oscuro' એટલે 'dark' 'છાયા' મળીને એ બન્યો છે.

તેજછાયા: ઉગ્ર પ્રકાશ–ઊંડી છાયા

ચિત્ર બનાવતાં તેમાં તેજ અને છાયાની જે ગોઠવણી તથા વહેંચણી કરવામાં આવે છે તેને તેજછાયાની લીલા કહે છે. પ્રકાશ અને અંધકારના વિરોધ દ્વારા મૃદુ કે ઉગ્ર અસરો ઉપજાવવી એ તેજછાયાની લીલા. જો ઉગ્ર અસર લાવવી હોય તો ચિત્રને લગતા જે જે ભાગો પર પ્રકાશ પડતો હોય તેમને ચિત્રકારો લગભગ શ્વેતરંગી બનાવે છે. એને તીવ્ર તેજ (high light) કહેવામાં આવે છે, અને જે જે ભાગો પ્રકાશથી દૂર હોય તેમને ચિત્રકાર લગભગ કાળા જેવા રંગે છે તેથી ઊંડામાં ઊંડી છાયાઓ પ્રકટે છે. જ્યાં જ્યાં તેજછાયાના આવા જબરા વિરોધ રજૂ કરવા હોય ત્યાં કલાકાર પ્રખરમાં પ્રખર શુદ્ધ રંગો વાપરે છે. ત્યાં રાતા, લીલા, પીળા, નીલા એવા શુદ્ધ વર્ણોનો મોટા પ્રમાણમાં ઉપયોગ કરે છે. પરિણામે એક માતબર, ચોટદાર અને અદ્ભુત ઉઠાવપૂર્ણ સંવાદ ચિત્રમાં જોવા મળે છે. પરંતુ ઉગ્ર પ્રકાશનાં અને ઊંડી છાયાનાં આવાં પ્રખર વિરોધદર્શનની સચોટ અસરનો આધાર કેવળ તેમનો યોગ્ય સ્થાને વિનિયોગ કરવા પર રહે છે. જો એ સંભાળ રાખવામાં ન આવે અને કાંઈ ઊણપ રહી જાય તો તેજછાયાને લગતી સંવાદિત અસર ઉપજાવવી અશક્ય બની રહે છે.

જાપાની અને ગ્રીક ચિત્રકારોનું છાયારહિત રંગચિત્રણ

ચિત્રકલામાં પ્રખર તેજ અને છાયાની પ્રત્યેક વેળા એ કાંઈ ખાસ આવશ્યકતા હોતી નથી. શુદ્ધ રેખાચિત્રણ (Pure line-drawing)માં અને શુદ્ધ સુશોભનકારી રંગાવટમાં તેજછાયાને ગૌણ સ્થાન હોય છે. જાપાનના કળાકારો કાળા ધોળા કે પછી અન્ય રંગો વડે ચિત્રો બનાવે તેમાં તેઓ છાયા વિના પણ નક્કર ઘાટ સફળતાપૂર્વક દર્શાવી શકે છે. આકૃતિઓ ઉપજાવવા સારુ બાહ્ય રેખાઓ અને સપાટ રંગપૂરણી વડે કામ લેવું એ તો જાપાનિઝ ચિત્રકલાની પરંપરાગત પદ્ધતિ છે.

વળી ગ્રીક પાત્રરંગચિત્રણ (vase-colouring) પણ છાયારહિત અને સપાટ (flat) છે. ભિત્તિચિત્રો અને સામ્પ્રત સમયનાં કેટલાક સફળ સરસ ભિત્તિચિત્રો સહેજ ઉપાડ (relief) ઉપસાવેલો ઘાટ અને શણગારયુક્ત બહોળા વિસ્તારની સપાટ રંગપૂરણીઓ ધરાવે છે.

પ્રતિમાકરણ

પરંતુ યુરોપીય રંગાવટમાં, ચિત્રમાં જ્યાંજ્યાં પ્રતિમાકરણ (modelling)ની જરૂર પડે છે અથવા જ્યાંજ્યા આગળ પડતા અને ગૌણ રંગના સમૂહ ઊભા કરવાની અગત્ય રહે છે ત્યાંત્યાં તેજછાયાની સહાયતાનો આધાર લેવાય છે. પ્રતિમાકરણ એટલે માનવીઓ, જાનવરો અને વસ્તુઓ આદિ આકૃતિઓનાં દળ (bulk)નું અને તેના પ્રત્યેક પાસાનું તેના બહાર પડતા અને અંદર

જતા ભાગો સહિત થતું ચિત્રાલેખન. તેજ અને છાયાની સહાય વિના પ્રતિમાકરણ જેવું જોઈએ એવું સરસ અને અસરકારક તથા યથાદર્શનીય બની શકે નહિ, એ પ્રતિમાકરણની ઉપર્યુક્ત વ્યાખ્યા ઉપરથી સહેજે સમજી શકાય એમ છે. તેજ અને છાયાનો ઉપયોગ એ સર્વ પ્રતિમાકરણ(modelling)નો અને સર્વે ઉપાડકામ-(relief)નો મૂળભૂત આધાર અને પાયો છે.

ઉપસાટ (Relief) કાર્ય

ઘણી વાર સ્થાપત્ય (Architecture)માં મૂર્તિઓની રચનામાં અથવા તો કોઈ પણ પ્રકારના શિલ્પ (sculpturing) કામમાં, સીધી સપાટી ઉપર કે વાંકી ભૂમિકા પર આકૃતિઓને, બહાર ને આગળ આવેલી દેખાય તેમ કોતરવામાં આવે છે. જે કોતરકામમાં આકૃતિઓ તેની પૃષ્ઠભૂમિકા ઉપરથી બહાર ઊપસી આવેલી જણાય, તેવા ઉપાડ કિંવા ઉપસાટને ઉગ્ર (high relief) કહેવામાં આવે છે. એથી ઊલટું જે આકૃતિઓ સપાટી ઉપરથી જરાક જ બહાર ઉપસેલી દેખાય છે તે ઉપાડને હળવો ઉપાડ અથવા low relief કે અર્ધશિલ્પ bas-relief કહે છે. સિક્કાઓ ઉપર જે આકૃતિઓ અને લખાણ આવે છે તે હળવા ઉપાડ low reliefમાં કરવામાં આવેલાં હોય છે. આથી તેનો અમુક ભાગ અંદર ગએલો અને અમુક ભાગ બહાર નીકળી આવેલો દેખાય છે. ચિત્રકારને પણ પોતાની કૃતિ વિષે આવો વધતો-ઓછો ઉપાડ લાવવાનો રહે છે. પરંતુ તે કાર્ય, રેખાઓ અને રંગોની ગોઠવણી તથા વહેંચણી વડે તેજછાયા ઉપજાવીને કરાય છે. અંધાર પડતા રંગો દ્વારા અમુક સ્થળે છાયાની અને ઉજ્જ્વળ રંગો દ્વારા અમુક જગ્યાએ તેજની ચમત્કૃતિ આણી આકારોને અંદર દબાએલા કે બરાબર ઉપાડેલા યથાદર્શનીય સ્વરૂપે દેખાડવામાં આવે છે.

શ્રેણીબદ્ધ તેજછાયા

પરંતુ તેજછાયાની મર્યાદા શોભા અને તાદશતા આટલામાં જ પર્યાપ્ત થતાં નથી. ચિત્રકારો આ તેજછાયાને gradationsમાં યાને ચઢઊતર શ્રેણીઓમાં દર્શાવે છે. એકધારી છાયા કે એકધારું તેજ દાખવતા રંગના નાનામોટા વિભાગો ચિત્રમાં પોતપોતાની જગ્યાએ ગોઠવાએલા હોય તો તેનું દર્શન અસ્વાભાવિક બને અને ચિત્રના વિષય-પ્રકારને નિષ્ફળ બનાવે. એટલા માટે તો તેજછાયામાં ચઢઊતર વર્ણભંગની આવશ્યકતા રહે છે. આવી શ્રેણીબદ્ધ તેજછાયાની લીલા, રંગોનું પરસ્પર સંયોજન કરવાથી જન્મે છે. એમ પરિણામે આકારોમાં આપોઆપ ઊંડાણ (depth)ની અને ઉપાડ(relief)ની અસર આવી શકે છે. જેટલું રંગોનું નાજુક, સૂક્ષ્મ શ્રેણીબદ્ધ વર્ણવિસ્તરણ, તેટલું રંગચિત્રણ સુંદર અને સ્વાભાવિક બનવા પામે. ફ્રેન્ચ ચિત્રકાર *જીન કોરો-* (૧૭૯૬–૧૮૭૫)નાં પ્રકૃતિચિત્રો તેની અતિ હળવી આછી નાજુક સૂક્ષ્મ શ્રેણીબદ્ધ રંગછાયાને લીધે પ્રસિદ્ધ છે. કલાકાર કનુ દેસાઈનાં બે ચિત્રો ઉષા-નિશા અને 'ગંગા-યમુના'માં રંગોનું પરસ્પર સંયોજન (blending of colours) સરળ પણ પ્રવાહિત ચઢઊતરથી શ્રેણીબદ્ધ બનવાથી ચિત્રનું રંગદર્શન અત્યંત આકર્ષક બન્યું છે; એટલું જ નહિ, પણ ચિત્રમાં તેજછાયા પણ, યોગ્ય ઊંડાણ અને યોગ્ય ઉપાડ ધારણ કરવામાં ખૂબ જ અસરકારક થઈ પડયાં છે. ટૂંકમાં, તેજછાયા વડે તો આકારોની સૂક્ષ્મ અને નાજુકમાં નાજુક ચડઊતર(gradations)ને તેની વિવિધ ભૂમિકાઓ (planes) સહિત આલેખી શકાય છે.

પ્રકાશથી થતો રંગફેર

તેજછાયાની લીલાનો (chairoscuro) બહોળો કે મર્યાદિત અર્થ કરીએ તો યે એ વિષે આપણે જે વિચારવાનું રહે છે તે પ્રકાશની પગથીઓ (*gradation of light*) વિષે જ છે. કારણ પ્રકાશના અથવા છાયાના પ્રમાણમાં બધા રંગો કાંઈક કાંઈક પલટાવા પામે છે. દાખલા તરીકે કોઈ રાતા પુષ્પને ભૂરી ભીંત સામે ધરી તેના પર સામેથી પ્રકાશ આવવા દઈએ તો તે પુષ્પ ઝળકતું અને રાતું દેખાશે. પછી એ જ રાતા પુષ્પને પ્રકાશમાન આકાશ સામે ધરીને જોઈશું, તો તે લગભગ કાળું દેખાશે; કારણ કે પૃષ્ઠભૂમિકા સમ આકાશના ઝળહળતા પ્રકાશને લીધે પુષ્પનો પોતાનો રાતો રંગ હવે ઝાંખો પડી ગએલો દેખાય છે.

છાયા-પ્રકાશ લાવવાની કલાકારોની વિવિધ યુક્તિ

પ્રકાશ અને છાયા આવી રીતે રંગફેર લાવે છે એ ખરું, પરંતુ કોઈ ચિત્રમાં પ્રકાશનો અથવા છાયાને

કેટલો સમૂહ અને કેટલું પ્રમાણ યોજવું તેનો આધાર ચિત્રકારની પોતાની અંગત પસંદગી પર રહે છે. કાં તો, તે ચિત્ર વિષે જાણીજોઈને તેજછાયાને ગ્રેરે જ ગખે કે જેથી સપાટ (flat) દૃશ્ય પ્રકટાવવાનો ઉદ્દેશ તે પાર પાડી શકે. કાં તો પોતાના કલાગૃહ (studio)ની કૃત્રિમ રચના વડે પ્રકાશ (light) ને એક પક્ષે ઢાલવી દઈ બીજી બાજુ સાવ અંધારી રાખે, અને પછી તે અનુસાર તેવો છાયાપ્રકાશ ચિત્રમાં આલેખે. વળી કોઈ વેળાએ ચિત્રકાર, ચિત્રાંકિત કરવા ધારેલી મુખમુદ્રાઓને પડખેથી જ પ્રકાશ આપવો પસંદ કરે, તો એવું પણ બને કે તે ચહેરાઓ નમ્ર પ્રકારે ઉઠાવદાર આલેખન પામે. કોઈ વાર, કલાકાર કલાગૃહની છતને મથાળેથી કૃત્રિમ તેજ ફેંકે, જેથી માનવ-આકૃતિઓમાં આંખ, નાક અને હડપચીઓની નીચે ઊંડી તેજછાયાઓ પ્રસરી રહે. અથવા તો કલાગૃહની બહાર જઈને સાંની ખુલ્લી જગ્યામાં સૂર્ય-પ્રકાશ સ્વતંત્રપણે ફેંકી શકાય એવી યોજના કરે. કોઈ વાર ભારે વાદળોની આડેથી અસ્થિર-પણે પ્રગટતું સૂર્યનું તેજ પાસેની કે આઘેની વસ્તુઓને સ્પર્શી જે કિરણમય દૃશ્ય ખડું કરે, તે પ્રમાણે કળાકાર તેજછાયાને ચિત્રાંકિત કરે. અથવા તે ટિશ્યાં (ઇટાલી ૧૪૭૭-૧૫૭૬) પેરે સૂર્યાસ્ત સમયે આકાશ સામે ખુલ્લા પ્રકાશમાં આકૃતિઓને તેજછાયા આપે, કે વૉટ્યુ (ફ્રેન્ચ ૧૬૮૪-૧૭૨૨) જેમ, પૃથ્વી ઉપરથી પ્રકાશ જ્યારે વિદાય લે, ત્યારે બત્તીના ઉજાશમાં પોતાનાં વાડીબગીચા અને વિહારસ્થાનોને તેજછાયામાં આલેખે.

તેજછાયાઅનેસન્મુખાભાસ(foreshortening)

ચિત્રસંકલન (compositin of a picture) સરસ અને બરાબર થાય તે માટે તેમાંની પ્રત્યેક વસ્તુ તેની ઉચિત જગ્યાઓએ અને યોગ્ય ભૂમિકાઓ (planes)એ હોવી જોઇએ. એમ બને તો જ ચિત્રમાં યથાદર્શનીય અસર (perspective) આવી શકે. યથાદર્શનીય અસર લાવવામાં શરૂઆતમાં ચિત્રકારોને ઘણી મુશ્કેલીઓ નડી. તેમાં સૌથી મોટામાં મોટી મુશ્કેલી, વસ્તુઓનો તથા માનવાકૃતિઓનો સન્મુખાભાસ (foreshortening) ઉતારવા વિષેની હતી. આ 'foreshortening'નીસંજ્ઞાનેઆપણે'દૃષ્ટિપટ-સંકોચન'કહીશું. તેજછાયા તેમની આ મુશ્કેલીનું નિવારણ કરવામાં સહાયકારી થઈ પડ્યાં.

ધારો કે તમે એક ઓરડામાં પ્રવેશ કરો છો. ત્યાં એક સુંદરી પોતાના પગને ઘૂંટણ આગળથી વાળીને, સંકોચાયેલી હવે તેને લાંબા કરીને પથારી ઉપર ઓશીકાને અઢેલીને બેઠી છે. તમે તે સુંદરીને પીઠ પાછળથી જોઈ રહ્યા છો. હવે એ દૃશ્ય (અને બીજા પણ દેખાવો જેમાં યથાદર્શન દાખવવું હોય તે) પીઠ પાછળથી તમારા નેત્રને જેવું દેખાય તેવું જ ચિત્રમાં લાવી દર્શાવવું હોય તો ત્યાં ચિત્રકારને પીઠ તરફથી દેખાતો સન્મુખાભાસ (foreshortening) લાવવો આવશ્યક ગણાય.

આરસી-આકૃતિ અને રોશનીનો પ્રયોગ

આ વાત સ્પષ્ટ સમજાય તે માટે આપણે એક ઉદાહરણ લઈશું. તમે મોટા અરીસા સામે ઊભા રહો અને તમારા જમણા તથા ડાબા હાથને બાજુની દિશાઓ ભણી પડખેથી ઠેઠ લગી લંબાવો. પછી બાજુએ લંબાયેલા હાથને એકબીજાની પાસે પાસે લાવતા જઈ, તેમને જોડીને અરીસા ભણી આખી દીશાએ લંબાવો, તમે શું જોશો? આરસીમાં હાથ હવે એટલા લાંબા નહિ પરંતુ ટૂંકા જણાશે. તમારો દૃષ્ટિપટ આમ સંકોચાશે.

હવે તમે ભોંય ઉપર લાંબા થઈને, પગ આરસી ભણી એકદમ લંબાવો તો આયનામાં તમારો સૂતેલો આકાર લંબાઈમાં સંકુચિત થએલો જણાશે. અલબત્ત, તમે તો ભોંય પર સૂતેલા છો એટલે દર્પણમાં ન જોઈ શકવાથી તમને તમારો ટૂંકાયલો આકાર દેખાશે નહિ. પણ ત્યાં અન્ય કોઈ માણસને અરીસામાં જોતાં તેવું જ દેખાશે. આરસીની સપાટી ઉપર એ દૃશ્ય જેટલું સંકુચિત દેખાય છે, તેટલું અને તેવું જ કૅનવાસની સપાટી ઉપર લાવી દેખાડવું તે પ્રયોગને foreshortening અથવા સન્મુખાભાસ ઉતારવાની ક્રિયા કહે છે.

આ દૃષ્ટિપટ-સંકોચન કે સન્મુખાભાસ ઉતારવાની અસરને ચિત્રમાં આલેખતાં, ચિત્રકારોને ઘણો સમય લાગ્યો; અને એવો પ્રકાર બતાવનારાં શરૂઆતનાં ચિત્રો કોઈ નવી નવાઈની વસ્તુઓ જેવાં જ લેખાયાં. આ સન્મુખાભાસ ઉતારવાની કલામાં જે જે નિયમોનો સમાવેશ થાય છે, તેમનો એક સહાયક નિયમ તે તેજછાયાની લીલા છે.

કદ અને દળ દાખવવામાં તેજછાયાની સહાય

તેજછાયાના મનમોહક સાગરમાં મંથન કરતાં કલાકારોને આ વાત વહેલી સમજાઈ કે જો પ્રત્યેક વસ્તુને તેનું કદ (size) અને દળ (bulk) હોય છે, તો પછી તે વસ્તુ યા આકારનો જે ભાગ પ્રકાશની સૌથી નજદીક હોય તે સૌથી વધારે પ્રકાશ આપે, અને જે ભાગ પ્રકાશથી ઓછો પાસે હોય તે ઓછો પ્રકાશિત દેખાય તથા તેના જે ભાગ ઉપર પ્રકાશનો તદ્દન અભાવ હોય તે ભાગ અધારો જ જણાય. જ્યારે કલાકારો એવી રીતે વસ્તુઓને જોતા થયા ત્યારે તેને તેવી જ રીતે પ્રત્યક્ષ કરવાની તેમને ઇચ્છા થઈ. એ ઇચ્છાને અમલમાં મૂકવા ખાતર તેઓ હવે વસ્તુઓનું પ્રતિમાકરણ (modelling) કરતાં શીખ્યા. તેઓ વસ્તુઓને અને આકારોને તેમનાં દળ સહિત રજૂ કરવા લાગ્યા: છાયા અને તેજના વિવિધ વિરોધ (contrasts) ઉપજાવીને. શરૂશરૂમાં તો આ તેજછાયાના વિરોધ, એક બાજુ અત્યંત પ્રકાશને અને બીજી બાજુ ગાઢછાયાને લઇને અસ્વાભાવિક તથા ખરબચડા બનવા પામ્યા; પણ ધીરેધીરે જેમજેમ કલાકારો કુશળ બનતા ગયા તેમતેમ ચઢઊતર થતી પલટાતી બદલાતી શ્રેણીઓમાં આ તેજછાયાના વિરોધને તેઓ સ્પષ્ટપણે પ્રત્યક્ષ કરી શક્યા. આ શ્રેણીબદ્ધ તેજછાયાવડે તેમની સન્મુખાભાસની મોટામાં મોટી મુશ્કેલીને ટાળી દીધી. તેજછાયા વડે તેમની આ અશક્તિ કે મુશ્કેલીનુ નિવારણ કેમ થયું, તે આપણે જોઇએ.

ચિત્રકારોએ જ્યારે અનુભવ્યું કે માણસ આરસી સામે ઊભો રહી તેના ભણી હાથ લંબાવે છે ત્યારે જો આરસીની ઉપર સીધો પ્રકાશ પડતો હોય તો આરસી તે પ્રકાશને પાછો પેલા માણસ ઉપર પરાવર્તિત કરે છે. પરિણામે તેનો લબાયેલો હાથ આરસીની સૌથી નજદીકમા હોવાને કારણે, તેના ઉપર સૌથી વધુ પ્રકાશ આવે છે. હવે આરસીની સપાટીને બદલે જો એ જ રજૂઆતને કૅનવાસની સપાટી ઉપર દર્શાવવી હોય તો આરસી અને પ્રકાશ વડે રચાતી તેજછાયાને અનુલક્ષીને પેલા લંબાયેલા હાથ તેની યથાદર્શનીય લંબાઈ કે ટૂંકાઈ સાથે (એટલે કે તેની foreshortening સ્થિતિમાં) આલેખવા ચિત્રકારોને માટે સ્વાભાવિક રીતે જ સહેલું થઈ પડે.

જો આપણે આરસીની સામે બરાબર હાથ લંબાવીને ઊભા રહીએ, પણ આરસી પર પ્રકાશ સામેથી નહિ, પરંતુ પડખેથી આવતો હોય તો શું થશે? આરસીમાંનું આપણું પ્રતિબિંબ કાંઈક જુદું જ જણાશે. તેજછાયા વિશેષ વદેગાએલી દેખાશે. લંબાવેલા હાથની આંગળીઓના છેડા જ માત્ર તીવ્ર તેજમાં (high light) ડૂબ્યા હશે, તેથી ઊતરતો પ્રકાશ ઘણેખરે હાથના અગ્રભાગ (કાંડા અને કોણી વચ્ચેના ભાગ) ઉપર અને બાવડાં ઉપર પડેલો જણાશે; જો કે આપણને તો એમ જ લાગશે કે પ્રકાશ આપણા આકારની બધી ભૂમિકાઓ (planes) પર એકસરખો ઢળાએલો છે, પરંતુ કલાકારની નજરે તો પ્રકાશ, આકારની જે ભૂમિકાના જે કોણ (angle) ઉપર પડે તે પ્રમાણે, તે પ્રકાશને વહેંચાએલો પલટાયેલો દેખાશે.

માનવ-આકાર કોણદાર છે

આરસીમાં જોતાં આપણું પ્રતિબિંબ આપણને, વિવિધ રીતે કોણદાર દેખાશે. કેટલાક કોણ (angles) ખભાની આસપાસ છાતી આગળ તો કેટલાક તમારી ડોક નજીક દેખાશે. ચહેરો, નાક સાથે આંખના ગોખલાઓ સાથે, ઉપસેલા કે બેસી ગએલા ગાલ સહિત, કોણમય ભૂમિકાઓનો એક નકશો બન્યો હોય એવો જણાશે. સમગ્ર આકૃતિ એક હીરાના પહેલ જેમ પાસાદાર દેખાશે. હીરાના પહેલ અને આકારના પાસાઓમાં ફેર એટલો જ કે હીરાના પહેલ કદમાં અને ઘાટમાં સમાન હોય છે, જ્યારે માનવઆકારના પાસા, નાનામોટા ઊંચાનીચા અને અસમાન હોય છે. હીરાના પાસાઓ ઉપર પ્રકાશ કોઈ જગ્યાએ ઓછો, કોઈ જગ્યાએ વધારે જે પ્રમાણે પડે તે પ્રમાણેનું સ્વરૂપ (shape) આપણી સમક્ષ છતું થાય. એ જ પ્રમાણે ચિત્રમાંની પ્રત્યેક આકૃતિઓની ભૂમિકાઓના પ્રકાશિત કોણ ઉપરથી આકૃતિઓના સ્વરૂપની આપણને જાણ થાય છે.

હવે પ્રકાશને છોડી અરીસામાં છાયાઓનો જો અભ્યાસ કરીએ તો ઉપર કહ્યું તેથી ઊલટી જ રીતે છાયાઓ ત્યાં જોવા મળશે. આકૃતિઓની ભૂમિકાઓના ખૂણા (angle & the plane) પ્રકાશની સન્મુખ હોવાને બદલે તેનાથી વિમુખ હોઈ, આકૃતિના કેટલાક

ભાગો પ્રકાશને ઝીલી શકતા નથી, અને તેથી તે તદ્દન અંધકારમય કે છાયામય જણાશે.

ચિત્રપ્રેક્ષકો તેજફેરફાર કરતાં છાયાક્રમફેર જલદીથી પારખી શકે છે.

સુજ્ઞ ચિત્રપ્રેક્ષકો પ્રકાશની વિવિધ શ્રેણીઓ (grade) કરતાં છાયાઓની વિવિધ શ્રેણીઓ વચ્ચેના અંતરફેરને સહેલાઈથી પારખી શકે છે. આથી ચિત્રકારો ખાસ કરીને પ્રાચીન ચિત્રકારો પ્રકાશ કરતાં છાયાઓને વધુ પ્રમાણમાં જોઈ શકતા એવું લાગે છે. તેમની ચિત્રાકૃતિઓ પરથી જણાય છે કે તેઓ છાયાઓને વિશેષ સૂક્ષ્મતાથી રજૂ કરતા હતા. તેને વધારે વિવિધતાથી આલેખવાનો તેમનાં નેત્રોને અભ્યાસ હતો. પ્રકાશનુ સૂક્ષ્મતર આલેખન આધુનિક કલાકારોનુ કલાનૈપુણ્ય ગણાય છે.

વસ્તુઓનું તથા માનવ-આકૃતિઓનું વિવિધ કોણમય ભૂમિકાચિત્રણ કે સન્મુખભાસી યથાદર્શનીય ચિત્રણ, જેટલું તેજછાયા વડે સરસ અને સંપૂર્ણ દર્શાવી શકાય તેટલું સરસ અને સંપૂર્ણ કેવળ પેન્સિલ વડે બાહ્ય રેખાઓ આંકી બનાવવાથી બની શકે નહિ, એ વાત સ્વીકારવી રહી.

સાદું અને વિગતપૂર્ણ ચિત્રસંકલન

આરસીમાં દેખાતા આપણા પ્રતિબિંબ વિષે છેવટની એક વાત કહેવી બાકી રહે છે. આપણને આપણો આકાર આરસીમાં બે પ્રકારે જોવો ગમે છેઃ કાં તો સામાન્ય ઉપલક ઝડપી નજરે, અથવા પ્રત્યેક નાની મોટી બારીકાઈને લક્ષમાં લઈને. પહેલી રીતે અરીસામાં જોવાથી આપણો દેખાવ તેજ અને છાયાના બહોળા સામાન્ય સાદા ચિત્રસંકલન રૂપે જ જોઈ શકાય. બીજા પ્રકારે જોતાં આપણાં અંગોની, વસ્ત્રોની, ચહેરાની, કેશ વગેરેની અનેક નાની નાની વિગતો સહિત જોઈ શકાય.

આ જ પ્રમાણે કલાકારો ચિત્રમાં એમને મનગમતી કોઈ એક રીતે આલેખન કરે છે. ઉપર્યુક્ત પહેલી રીત અપનાવતાં તેઓ કુદરતને વિશાળ (Broad) પ્રકારે જુએ છે. આથી ઘણા ચિત્રકારો સામાન્યપણે મુક્ત રીતે, છૂટથી અને ધીટતાથી આલેખન કરે છે. એનાથી ઊલટું, અન્ય કલાકારો, ઉપર જણાવેલી બીજી રીત પ્રમાણે પોતાના ચિત્ર-સંકલનમાં નાની મોટી, વિવિધ વિગતપૂર્ણ રજૂઆત કર્યા વિના સંતોષ માનતા નથી.

રુચિફેર પ્રત્યે સમભાવની આવશ્યકતા

આ બન્ને ઢબને ચિત્રકલામાં સ્થાન છે. અસંખ્ય સરસ ચિત્રો આ બેઉ ઢબે આલેખાયાં છે અને હજી આલેખાય છે. હવે એક ચિત્રપ્રેક્ષક તરીકે જો તમને આ બેમાંના કોઈ એક જ પ્રકારનુ આલેખન ગમે તો તમારે માનવું કે તમને પોતાને અને એ પ્રકારનુ આલેખન કરનાર કલાકારને તે રીતે દશ્યમાન થતા વિષયના સંસ્કાર ઝીલવાની ટેવ પડી છે. એ પ્રકાર તમારી અંગત રુચિનુ કારણ છે. એટલા માટે તમારે એમ ન ધારી લેવું કે બીજા પ્રકારનું આલેખન પસંદ કરનાર અન્ય ચિત્રપ્રેક્ષકો તમારાથી તે પસંદગીમાં અને તે રુચિમાં જુદા પડી ઊતરતી કક્ષાના છે, અને તમારી પસંદગી અને તમારી રુચિ તેમના કરતાં ચડિયાતી અથવા યોગ્ય છે. તમારી જે અભિરુચિ તે બીજાની ન હોય તેટલા સારુ તેની પસંદગી અને તેના શોખ પ્રત્યે વિરોધ કે દુરાગ્રહ રાખવો ન ઘટે.

૪ છાયાચિત્રો—Silhouette

અમુક અમુક ચિત્રોમાં પ્રકાશિત પૃષ્ઠભૂમિકાના એક પ્રખર પટ સામે, લગભગ પૂર્ણછાયામય એવું આલેખન ઊભુ કરવામાં આવે છે, કે તે ચિત્રો આપણને છાયાચિત્ર (silhouette)ના જેવો ભાસ આપે છે; પછી તે ચિત્ર કાં તો રંગીન હોય કે કેવળ શ્વેત, કાળા, અને ભૂરા રંગનુ બનેલું હોય. જો તે રંગીન હોય તો તેમાં છાયાચિત્ર જેવા દસ્યની ઝાંખી કરવા કાજે પ્રેક્ષકને પોતાની કલ્પનાની મદદ લેવી પડે, અને જો તે માત્ર શ્વેત કાળુ અથવા ભૂરા રંગમાં હોય તો તો તે આપોઆપ છાયાચિત્રનો ખ્યાલ આપી રહેવાનું જ.

Silhouette એ શબ્દ, ઈસ્વી સન ૧૭૫૯માં થઈ ગયેલા ફ્રાન્સના મહેસૂલી પ્રધાન M De Silhouetteના નામ ઉપરથી નીકળ્યો છે. પોતાના કારભારમાં એ એટલો બધો તો કરકસરિયો હતો કે દરેક વસ્તુ એને સસ્તામાં સસ્તી જ મળવી જોઈએ. એના એવા સજ્જડ આગ્રહ ઉપરથી બજારમાં જે કંઈ સસ્તામાં સસ્તી ચીજો મળતી કે મળે, તેને ફ્રેન્ચ લોકો સિલહૂટ (silhouette)ની ઉપ-

હાસપૂર્ણ સંજ્ઞા વડે ઓળખતા. તે સમયે કાળાં પૂઠાંના જાડા કાગળમાંથી કાપી કાઢેલાં અર્ધમુખદર્શક છબી-ચિત્રો (Profile Portraits) બનાવવાની ફેશન ચાલુ હતી. આ રીતે બનતાં છાયાચિત્રો સસ્તા ભાવે મળી શકતાં, એટલે કેવળ કાળી છાયામાં રજૂ થતાં એ છબીચિત્રોનું પણ 'silhouette' એવું નામ પડ્યું. વખત જતાં એ શબ્દ સંજ્ઞારૂપ થઈ પડ્યો અને પ્રકાશ સામે રજૂ થતા કોઈ પણ અંધારપૂર્ણ સમૂહના સંદર્ભમાં વપરાવા લાગ્યો. એ રીતે કાગળ કે કેનવાસ પરની ચિત્રકલામાં પણ એ પ્રવેશ્યો. દૃષ્ટાંત તરીકે દૃષ્ટિ-મર્યાદા પર ઉજ્જ્વળ તેજસ્વી આકાશ સામે એકાદ વૃક્ષ કે માનવીનો અંધારપૂર્ણ આકાર દેખાય તે 'સિલહ્રુટ' કહેવાય. ચિત્રમાં એવી જાતના સર્વે દેખાવોને છાયા-ચિત્ર અથવા silhouette એવું ખાસ નામ મળ્યું. કુશળ કલાકાર શ્રી કનુ દેસાઈએ આ છાયાચિત્રકલાને વિકસાવી છે. છાયાચિત્રોના અનેકવિધ સૌંદર્યનો પૂરો ખ્યાલ 'છાયાચિત્રો' નામક એમનાં ચિત્રસંપુટોમાંથી આપણને મળી રહે છે. એમની એવી એક કૃતિ 'કર્ણ અને કુંતી' પુસ્તકની વચ્ચેની આર્ટ-પ્લેટોમાં આપી છે.

છાયાદર્શક ચિત્ર કેવાં હોય તેનાં ઉદાહરણ

પરંતુ એવા પૂર્ણ શુદ્ધ છાયાચિત્રો ઉપરાંત પ્રથમ જણાવ્યું તેમ મોટે ભાગે છાયાઓથી બનેલાં સિલહ્રુટ જેવા દેખાતાં છાયાદર્શક ચિત્રો પણ આલેખાય છે.

વિખ્યાત આંગ્લ ચિત્રકાર J. M. W. Turner (ઈંગ્લિશ ૧૭૭૫-૧૮૫૧)એ ચીતરેલું 'Dido building Carthage' એ મૂળે રંગીન ચિત્ર હોવા છતાં, જો આપણે એને શ્વેત તથા કાળા રંગમાં કલ્પીએ તો તે એક છાયાચિત્ર—સિલહ્રુટ જેવું જણાશે. એમાં ઘણા અંધકારમય વિભાગો તથા ઉજ્જ્વળ વિભાગોની વચ્ચે વિવિધ ઊંડાણ દાખવતો ભૂરો રંગ કેવો સરસ રીતે વણાઈ ગયો છે! આકાશ એમાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. તે જાણે પ્રકાશના એક મોટા પ્રવાહ જેવું હોઈ, તેની સામેનું પ્રત્યેક વત્તેઓછે અંશે અંધકારપૂર્ણ અને છાયામય જણાય છે. એ વધતા ઓછા અંધકારની વચ્ચે તેજનાં થોડાંક જ બિંદુઓ અને ઉજ્જ્વળ પદાર્થો અહીં તહીં રાહતરૂપ બને છે. બન્ને કાંઠાઓની વચમાં દેખાતું પાણી પણ લગભગ શ્યામ છાયામય જણાય છે. વચલો પટ જરાક ઉજાશ પડતો છે એટલું જ. ચિત્રને ડાબે પડખે આવેલી ઊંચી ઇમારત પણ છાયા (shadow)થી વીંટળાઈ વળેલી છે અને એવી જ છાયા, સામા કાંઠાની ઢળતી ટેકરી પરનાં વૃક્ષો વચ્ચે પણ જાણે આંખ મીંચીને સૂતી હોય એમ નિરાંતિન જણાય છે. તમે જોશો કે કલાકારે છાયાઓની વહેંચણી વિવિધતાથી કરી છે. ડાબા પડખાનો ગાઢ અંધકાર, અત્યંત ઉજાશ ભણી ઢળતો સતત શ્રેણીબદ્ધ રૂપે ચાલ્યો જાય છે. એ ડાબો કાંઠો અને તેનું પહેલું મકાન જાણે એક પ્રચંડ નાદ, ક્રમે ક્રમે દૂર લુપ્ત થતો હોય, તેમ ઓછો ને ઓછો થઈ, છેવટ છેક જ ધીમા મંદ ધ્વનિ જેટલો સંભળાય એવી અસર જન્માવે છે.

અને જમણી પાંખનો કિનારો (અગ્ર ભૂમિકાએ જરાક જ વિશેષ ઊજળો) જેમજેમ લંબાતો જાય છે તેમ-તેમ કોઈ મધુર સંગીત પોતાની આરોહી (crescendo) અસરમાંથી ધીરેધીરે પલટાતું પલટાતું, આવે ને આવે સરતું છેક જ દૂરની અવરોહી (Diminuendo) અસરમાં આવી થંભે, તે પ્રમાણે તદ્દન ઝાંખો ઊજળો દેખાય છે. એ સારુ જુઓ. એ જમણા કાંઠાનું પેલી તરફનું છેલ્લું સ્થંભોથી શોભતું મકાન, જાણે આકાશની પાસે, હવામાં ઊભું કરેલું કોઈ અપાર્થિવ, અગમ્ય મનહર નિવાસસ્થાન!

ખરું જોતાં ચિત્રમાં બંને બાજુની તેજછાયાની ગોઠ-વણી તાલમેળવાળી (Rhythemical) છે. આ તો ચિત્રની બહોળી એવી સામાન્ય રૂપરેખા સમજાવી કહે-વાય; પરંતુ એમાં બારીક વિગતો જોઈ શકાય એવું બીજું ઘણું યે પડેલું છે. આખું ચિત્ર તેની સંકુલ સૂક્ષ્મ અસરોથી ભરપૂર છે. તેજનાં ઝીણાં ઝીણાં ટપકાંઓ અને જરીક જરીક રેખાઓ બનેલ પદાર્થો છાયાના મોટા મોટા સમૂહ વચ્ચે, નીચેથી ઉપર, અહીં તહીં ડાબે કિનારે ગૂંથાએલા અને ડોકિયા કરતાં દેખાશે. તેનું આખુ સૌન્દર્ય જોવા માગીએ તો જોઈ શકાય એમ છે. તે જ પ્રમાણે જમણે કાંઠે આવેલાં વૃક્ષોનો પત્રસમૂહ, અર્ધછાયામાં ઊઘડતો, વૃક્ષના થડની કાળાશમાંથી કેવી મોહક રીતે ઊંચે ચઢી ફેલાય છે! આવું સૂક્ષ્મ સૌન્દર્ય પણ અવ-લોકવા જેવુ છે. ટૂંકમાં, જો આ ચિત્રનો આપણે ઝીણ-

વટથી અભ્યાસ કરીએ, તેા એના અતિ તેજસ્વી અને અત્યંત છાયામય ભાગેાની વચ્ચે લપાઈને ડેાકિયાં કરતી અનેક ઝીણી તેજછાયાવિષયક સુંદરતા નજરે ચડે.

ચિત્રકલા અને સંગીતકલા

આ પ્રકારના શ્રેણીબદ્ધ તેજછાયાવાળાં ચિત્રેા કેાઈ સુમધુર સંગીત વાગી રહ્યું હેાય એવી આનંદકારી અસર જન્માવે છે. જો ચિત્રકલા અને સંગીતકલા એ બે બહેનેા જ છે, તેા બંનેમા સામાન્ય એવું ઘણું છે. વળી, બંનેની અનેક સંજ્ઞાએા પણ સરખી છે. સંગીતવાચક સંજ્ઞાએા આરેાહ તથા અવરેાહ crescendo and diminuendo,નેા ચિત્રકલાના સંદર્ભમાં પણ ઉપયેાગ થાય છે. જેમ સંગીતમા, અવાજના સમૂહનું ક્રમેક્રમે એાછું થવું તેને અવરેાહ કહે છે અને ક્રમેક્રમે ઊંચે ચઢવું તેને આરેાહ કહે છે તેમ અવાજના અર્ધઆરેાહને Pocrescendo અને તેના અત્યંત આરેાહને Mottocrescendo કહે છે, તેમ જ ચિત્રકલામા પણ પૂરી છાયા, અર્ધ છાયા, પૂર્ણ પ્રકાશ અને અર્ધ પ્રકાશ તથા અતિમ પ્રકાશ વચ્ચે વિવિધ આરેાહ-અવરેાહદર્શક તેજછાયાની લીલા રજૂ થઈ શકે છે. જો તેજછાયામાં આ વિવિધદર્શી આરેાહ અને અવરેાહ ન હેાય તેા આખું ચિત્રસંકલન અવશ્ય અસરવિહેાણું અને એકસૂરું બની જાય, પરિણામે ચિત્ર out of tone બનવાનું.

તેજછાયાની તવારીખ–પહેલવહેલું તેજછાયા-પ્રકારદર્શન

જગતના સર્વે પ્રસિદ્ધ ચિત્રાલયેામાં દરેક પદ્ધતિના તેજછાયામય ચિત્રેાના નમૂના જોવા મળે છે. પહેલવહેલાં ચિત્રેા, ખાસ કરીને ફ્લેારન્ટાઇન (ઇટાલીના ફ્લેારેન્સ શહેરને લગતા) શાળાના ચિત્રેા, તેજછાયાના સૌથી સાદામા સાદા પ્રકારના છે. ઇટાલીના મહાન મંદિરેાની દીવાલેા ઉપર મેાટા કદનાં ચિત્રેાને વિશાળ ફલક પર જે રીતે આલેખ્યા છે તેની કળામૈત્રે સરસ અસર ઉપજવા પામી છે. જેમ કેાઈ ભીંતપત્ર (wall-paper) ઉપરનેા નમૂનેા ઉગ્ર ઉપાડ (high relief)ને લઇને આપણા નેત્રાેને ખૂંચે, તેમ લિત્તિચિત્રનું (fresco painting) વિષે ન થવા પામે એટલા સારુ તેનેા ઉપાડ (relief) પણ ઉચિત લાગે એવેા લાવવાની કાળજી પ્રથમથી જ રખાતી આવી છે. તે સમયના જ્યેાત્તો (ઇટાલિયન ૧૨૬૬-૧૩૩૭) જેવા કુશળ કલાકારે પેાતાના પ્રસિદ્ધ લિત્તિચિત્ર 'St. Francis before the Soldan'-માં જ્વાલાની તેજછાયાવટની અસરને આગળ પડતી દેખાડવાનેા પ્રયત્ન કર્યો નથી. ત્યાં ઝગઝગાટ જ્વાલાને ઉજ્જ્વળ પૃષ્ઠભૂમિકા સામે (ન તેા છાયા કે ન તેા પ્રકાશ ફેંકતી) કેવળ એક કાળા સમૂહ રૂપે જ આલેખી છે. કેટલાંક શરૂનાં જર્મન ચિત્રેામાં બળતી મીણબત્તીએાની શિખાએા કેવળ સેાનેરી રંગનાં ટપકા જેવી, પ્રકાશના જરા પણ સૂચન વિના દર્શાવી છે. અને પહેલવહેલા ટસ્કન (ઇટાલી તાબેના પ્રદેશ ટસ્કની)ના ચિત્રકારેાના મૅડેાના (જિસસની માતા મરિયમ મેરી) અને સંતેા જાણે તેએા પેાતાની કેાઈ છાયારહિત દુનિયામાં વસતા હેાય તેવાં દેખાય છે. છતા જ્યાં જ્યાં પશ્ચિમના આ પહેલ-વહેલા ચિત્રકારેાએ તેજછાયા લાવવાનેા પ્રયાસ કર્યો છે ત્યાં ત્યાં તેએાએ સ્વચ્છંદતા જ દાખવી છે, કેાઈ પણ જાતની સુસંગતતા જાળવ્યા વિના જ અનેક બાજુથી જાણે પ્રકાશને આકૃતિએા ઉપર ઠાલવ્યેા છે.

તેજછાયામાં સુરાવટ

વૅનિશીઅન અને ફ્લેમિશ (પૂર્વે ફ્લૅનડર્સ, હાલમાં બેલ્જિયમથી જેાડાએલા દેશના) ચિત્રકારેાએ પહેલેથી જ જોરદાર (vigorous) તેજછાયાનેા ઉપયેાગ કરવા માંડ્યેા. પંદરમી સદીમા તૈલચિત્રેા બનાવવાની જે પદ્ધતિ તેમણે શરૂ કરી તેને લઇને એમની આકૃતિએામા છાયાની વિશેષ ઊંડાઈ અને વધુ વ્યાપક અસરેા દાખલ થવા પામી. પછી સેાળમી સદીની 'નવી શૈલી'થી તેમની રંગાવટમાં તેજછાયાની સબળ એકતા જન્મી અને પ્રતિમાકરણ (modelling) તેમજ ઉપાડ (relief) વિષે વધારે દૃઢ ભાવના પ્રકટવાને કારણે તેમની કૃતિએા કુદરત જોડે નિકટવર્તી સદૃશતા ધરાવતી થઈ.

કેટલાક પ્રાચીન મહાન તેજછાયાકારેા

તે વખતથી જ ઘણા કલાકારેા તેજ અને છાયાને આકૃતિએાની રજૂઆતના માત્ર મદદગાર તત્ત્વેા જ નહિ, પરંતુ સૌંદર્યાત્મક અસર ઉપજાવનાર ખીજરૂપે ગણવા લાગ્યા. મહાન તેજછાયાકારેા (chiroscurists) લીએાનાર્દાે દા વિંચી (ઇટાલિયન ૧૪૫૨-૧૫૧૯), કારેગીએા (ઇટાલિયન

૧૪૯૪-૧૫૩૪), ટિન્ટોરેટો (ઇટાલિયન ૧૫૧૮-૧૫૯૪) અને રેમ્બ્રાં (ડચ ૧૬૦૬-૧૬૬૯) તેજછાયાવિધાયક નવનવી તથા ધીટ અસરોમાં સૌંદર્યને શોધવા મથ્યા. પરિણામે તેઓ અને તેમના પુરોગામીઓ વચ્ચેના કલા-ફેરે સૌનું લક્ષ ખેંચ્યું. પ્રકાશની સર્વત્ર એકસરખી વહેંચણીને બદલે પ્રકાશવિભાજન કાર્ય એવી રીતે થવા લાગ્યું કે આખા ચિત્રને ફાળે તેજનો એકાદ નાનો વિભાગ તો આવે જ, અને બાકીનો બધો ભાગ અર્ધછાયામાં અથવા ઊંડા અભેદ્ય અંધકારમાં ડૂબવા પામે. કલાકાર સર જોશુઆ રેનોલ્ડ્સ (ઇંગ્લિશ ૧૭૨૩-૧૭૯૨)ના કહેવા પ્રમાણે આ પાછલા સમયના પ્રાચીન વેનિશીઅન ચિત્રકારો ચિત્રના પહેલા પા ભાગમાં મુખ્ય પ્રકાશ (principle light) અને ગૌણ (secondary light) પ્રકાશ આલેખતા. બીજા પા ભાગને બની શકે તેટલો અંધકારમય બનાવતા અને બાકીના અર્ધા ભાગનો ઉપયોગ અર્ધછાયા (half shadow) વડે થતો. રૂબેન્સ (બેલ્જીઅન ૧૫૭૭-૧૬૪૦) પોતાની કૃતિમાં પા ભાગ જેટલી જગ્યામાં પ્રકાશને આણતો. રેમ્બ્રાં તેનાથી યે ઓછા ભાગમાં—ચિત્રના આઠમા હિસ્સા જેટલા જ ભાગ ઉપર તેજની ઉજ્જ્વળ અસર આણતો. આ કારણે, રેમ્બ્રાંને ચિત્રનો તેજવાળો ભાગ અત્યંત પ્રખર પ્રકાશવાળો આલેખવો પડતો એટલે ચિત્રના બીજા બધા છાયાદાર ભાગોનું આલેખન ગૌણ બનતું.

અર્ધપ્રકાશ અને અસ્પષ્ટ નિસ્તેજતાની માર્મિકતા

ત્યાર બાદ જેમજેમ ક્રમેક્રમે તેજછાયાનું સૌ દર્યાત્મક મૂલ્યાંકન થતુ ગયું તેમતેમ તેમાં રહેલા ગુણ તેમજ મહત્ત્વની નવનવી વિશાળ શકયતાઓને પ્રકટવાનો માર્ગ મળતો ગયો. ચિત્રમાંના આકૃતિ અને દૃશ્યો ઉપર કોઈ અકળ રસાત્મકતાની અને અગમ્ય સૌંદર્યની પ્રભા વ્યાપ્ત રહેવા લાગી. ચિત્રકલાની પ્રારંભિક દશામાં બધુ જડ, કડક અને સ્પષ્ટ રીતે આલેખાતું. ત્યારે અર્ધપ્રકાશની અને અસ્પષ્ટ નિસ્તેજતાની અસરકારક માર્મિકતાનો કોઇને સ્વપ્ને ય ખ્યાલ નહોતો. પરંતુ પાછળથી તીવ્ર પ્રકાશનું (high light) ઊંડી છાયાના વિરોધને કારણે વધુ તેજસ્વી રીતે આલેખન થવા લાગ્યું. છાયાઓ કાળા સમૂહને બદલે રગપૂર્ણ અને દીપ્તિમાન બનતી ગઈ. રગ વડે થતી પ્રત્યક્ષ તથા અપ્રત્યક્ષ પ્રતિચ્છાયાઓની અસર લાક્ષણિક અને નોંધપાત્ર બની. રંગચિત્રગુને વિશેષ મોકળાશ સાંપડી.

કલાગૃહ પ્રકાશની શરૂઆત કોણે કરી?

આ બધું કોઈ એક પેઢી કે એક જ શાળાની શોધખોળને કારણે નહિ, પરંતુ તેજછાયાના ગહન વિકટ પ્રદેશમાં પ્રયોગશીલ પેલા અગ્રગણ્ય તેજછાયાકારોના ઉમંગ તથા અન્વીક્ષણને આભારી હતું. લીઓનાર્દો દા વિંચીને કેવળ છાયાઓથી સંતોષ ન થયો. તેનાથી યે સવિશેષ કાળો ઊઠાવ આપતી છાયાઓની એ ગોધ કરવા મથ્યો. તેના વિરોધમાં પ્રકાશને અત્યંત ઉજ્જ્વળ રીતે ચિત્રમાં આ લેખવાનું સુગમ થઈ પડયું. લૂવ્રના સંગ્રહાલયમાં અગમ્ય અપાર્થિવ અસર પ્રસારતું એ મહાન કલાકારનું 'Virgin of the Rocks' આ હકીકતના સમર્થનમાં જોવા જેવું છે. તેમાં તેણે ચહેરાઓને દીપ્તિમાન કરતી તેજસ્વિતા, અને તેની આસપાસની અંધારપૂર્ણ નિસ્તેજતા વચ્ચેનો એક પ્રચંડ વિરોધાભાસ અત્યંત સફળતાપૂર્વક રજૂ કર્યો છે. પરંતુ આ પ્રકારની તેજછાયાની લીલાની નકલ કરવા જતાં બાર્ટોલોમિયો (ઇટાલિયન ૧૪૭૫-૧૫૧૭) આદિ અનેક ચિત્રકારોએ જરૂરી સમજ અને કુશળતાના અભાવે ઉપાડની અસર ઉપજાવવા જતાં ચિત્રમા છાયાઓને એવી તો અરુચિકર રીતે કાળા રગ માં આલેખી છે કે તે કૃતિઓનુ સૌંદર્ય તેથી ખંડિત થયું. જ્યારે લીઓનાર્દોએ ખૂબ જ ચોકસાઈથી અને યુક્તિપૂર્વક ગૃહાંતર (indoor light) કલાગૃહ પ્રકાશ (studio light)ની યોજના સફળ રીતે કરી હતી.

ચિત્રકાર ટિન્ટોરેટો અને તેજછાયા

લીઓનાર્દો કરતાં ટિનટોરેટો કાંઇક આગળ વધ્યો. તેજછાયાની વિશેષ ચોટદાર અસર ઉપજાવવા, કૃત્રિમ પ્રકાશનો ઉપયોગ એ વારંવાર કરવા લાગ્યો. તે માટી અને મીણની નાની નાની પ્રતિમાઓ બનાવતો. પછી તેમને એક નાની પેટીમાં મૂકતો. એ પેટીમાં તે સાથે એક બળતી મીણબત્તી પણ તે મૂકતો, અને પછી જે છાયાપ્રકાશ રચાતો તે જોઈ તેજછાયાનો તે અભ્યાસ કરતો. આથી જાણે રંગભૂમિ ઉપર તેજ-છાયા રમતાં હોય તેમ પ્રકાશ અને અંધકાર તેના હાથમાં ચિત્રકલા



કેનાનું લગ્ન ચિત્રકાર ટિન્ટોરેટો ચિત્રવર્ણન તથા તેમાની તેજછાયાની ખૂબીઓ વિષે નીચે લખાણમા વર્ણન આપેલુ છે
(ચર્ચ આવ મારિયા દ લા સેલ્યુત, ડ્રેસ્ડન મ્યૂઝિયમ)

પૂરતા બળવાન હથિયાર થઈ પડયા વૅનિસમા બનાવેલી એની સર્વોત્તમ કૃતિઓ 'Bacchus and Ariadne' 'Annunciation' અને 'Marriage of Cana'ના ચિત્ર એની સબળ અને ચોટદાર તેજછાના આલેખવાની શક્તિને આભારી છે ટિનટોરેટોની કલાકૃતિઓનો ખાસ ગુણ, તેજછાયાને એવી તો વિલક્ષણતાથી રજૂ કરવામા રહ્યો છે કે જેથી ચિત્રમા સ્થાનિક રગ સપૂર્ણપણે ડૂબી જવા પામતો 'Bacchus and Ariadne'ની ખૂબી એમાની માનવાકૃતિઓ ઉપર ઉપની દિશાએથી રૂપેરી પ્રકાશ પડવાથી તેમના નગ્ન માસલ દેહ ઉપર કોઈ સૂક્ષ્મ અને નાજુક પારદર્શકતા ચમકાવવામા રહી છે

સ્વાભાવિક તેજ અને નૈસર્ગિક છાયાવાળું એક ચિત્ર

'Marriage of Cana'ના અકુલ પરતુ અસર કારક પ્રકાગે તરુણ રેનોલ્ડ્સને એટલો બધો મુગ્ધ કરી મૂક્યો કે તેણે એક જગાએ આ પ્રમાણે લખ્યુ છે 'જેને સૌથી સ્વાભાવિક તેજ અને નૈસર્ગિક છાયા કહીએ તે આ ચિત્રમા છે' એમા પાછળી ભીંતમાની કેટલીક બારી ઓ દ્વારા જ બધો પ્રકાશ અદર આવે છે એમા આસે બેની, લાબા મેજ ઉપર શરાબનો પ્યાલો લેવા હાથ લગાવતી નમેલી સ્ત્રી દેખાય છે તેને લીધે મેજ પરના વસ્ત્ર (tablecloth)નો અમુક ભાગ એવી રીતે ઢંકાઈ ગયો છે, કે મેજની શ્વેત રગની બાજુ મોટે ભાગે ઓછી થએલી જણાય છે જો એ સ્ત્રીની આકૃતિ આવી રીતે ત્યા આડે આવી ન હોત તો મેજની આખી એક બાજુ તદ્દન સળગ શ્વેત દેખાત અને એનુ સૌન્દર્ય જોવા મળત નહિ વળી વાકા વળેલા અગને કારણે પડતી ગાઢ છાયાને લીધે મેજનુ યથાદર્શન સરસ રીતે થવા પામ્યુ છે આવા ઉમદા આલેખન માટે ઉપયોગી થઈ પડેલી પેલી સ્ત્રીની આકૃતિ અત્રે નોધપાત્ર બની છે પરતુ તે સાથે, એ સુદરીની દેહલતા, મેજની ઝિલમિલ ભૂમિકા જોડે, તેમજ એની પાસે બેઠેલી ત્રણ ચાર

યુવતીઓના ઉજ્જ્વળ અંગની તુલનામાં ઝાંખી ન બને તેટલા માટે તેનો ચહેરો સહેજ છાયામય છતાં ઓજસ્વી આલેખ્યો છે. એની ગ્રીવાની આસપાસ ઝૂલતાં વસ્ત્રની કિનારી, મેજ–વસ્ત્રથી પણ વિશેષ ચેન રંગે આલેખી છે. આમ ટિનટોરેટોને મન પ્રકાશ, ચિત્રમાં નાટકીય અસર લાવવા માટે ઉપયોગી સાધન છે, તો લીઓનાર્દોને મન પ્રકાશ અને અંધકાર, ચિત્રની રહસ્યમય વૃદ્ધિ અર્થે ઉત્પન્ન થયેલાં તત્ત્વો જણાય છે; ને કોરેગીઓની તેજછાયા, જેને જેને સ્પર્શે તેને મૃદુતા તથા મીઠાશ અર્પતી ચિત્રનાં સમગ્ર સૌન્દર્યનું મૂળભૂત તત્ત્વ સમજાય છે.

તિમિર-રંગકાર કારવાગીઓ

એ મહાન ઇટાલિયન કલાસ્વામીઓના મરણ બાદ તેમના અનુયાયીઓએ તેમનું અનુકરણ કરતાં સબળ અને ચોટદાર તેજછાયા પ્રકટાવવાની જાણે હોડ બકી. પોતાના પુરોગામી કલાકારોથી ચડે તેવું કામ કરી બતાવવાની હોંશમાં તેઓ વાસ્તવિકતાને પણ ઓળંગી ગયા. રાક્ષસો સમી પડછંદ મહાકાય માનવાકૃતિઓ ચીતરવા સાથે, તેઓ તેમાં સાવ નાટકી ઢબે તેજછાયામય વિરોધાભાસ ઉપજાવવા લાગ્યા. તેજછાયાવિષયક અમર્યાદ અસરોને વ્યક્ત કરનાર કલાકારોમાં અગ્રણી કારવાગીઓ (ઇટાલી ૧૫૬૯-૧૬૦૯) આવી કૃતિઓના કારણે ખાસ Tenebrosi યાને તિમિર-રંગકાર અથવા Painter of Darknessના ઉપનામે ઓળખાવા લાગ્યો. આવાં તિમિર-રંગચિત્રણ કોઈ કોઈ કુશળ કલાકારને હાથે તેજ અને છાયાની રસિક અસરો જન્માવી શકયાં. પરંતુ ઓછી લાયકાતવાળા ચિત્રકારોને હાથે, એક પક્ષે જ્વલન્ત પ્રકાશ તો બીજે પક્ષે પ્રખર છાયાઓનાં જ આલેખન એટલા મોટા પ્રમાણમાં થવા લાગ્યાં કે છાયાઓ ઝળહળતી, રંગપૂર્ણ હોવાને બદલે, ચુસ્ત, ઠંડી અને સાવ જ કાળી અને કઠોર બની. આમ તે વેળાની પ્રબળ (vigorous) તેજછાયાવટ જાણે વધુ પડતી નાટકી (Melo Dramatic) સ્થિતિમાં સરી જઈ ગુણભ્રષ્ટ થઈ ગઈ.

તેજછાયાના સ્વામી રેમ્બ્રાંનો ઘેરાએલો તેજપ્રસાર

પરંતુ કલાભૂમિ ઉપર રેમ્બ્રાંનુ આગમન થતાં જ તેજછાયાએ પોતાનુ આગવું રૂપ વ્યક્ત કર્યું. આ કલાસ્વામીના અદ્ભુત તેજછાયાના કૌશલે નજીવામાં નજીવી વસ્તુને નવું મહત્ત્વ બક્ષ્યું. રેમ્બ્રાંની પાત્ર કૃતિઓમાં ઊંડી ઉજ્જ્વળ છાયાઓમાંથી, તેજ જાણે ઘેરાઈ રહ્યું હોય અને પછી મોકળુ થાય તેમ, ચિત્રની અમુક આકૃતિઓ ઉપર એકત્ર થઈ, તીવ્રવેગપૂર્વક પડતું હોય એવું જણાય છે. પ્રકાશને પ્રકટાવવાની રેમ્બ્રાંની આ પદ્ધતિને પાછળથી ઘેરાએલો તેજપ્રસાર (inclosed radiance) એવું નામ મળ્યું. સોનેરી તપખીરિયા રંગના પારદર્શક છાયાવાળા આ સમૃદ્ધ આવરણે એની આકૃતિઓના દૃઢ પ્રતિમાકરણને અને એનાં સબળ પાત્રાલેખનોને વિશેષ ગૌરવ બક્ષ્યું. એની પહેલાંના ચિત્રકારો દિવસ તથા રાતની વિવિધ અજાયબીઓ અને સૌંદર્યને, તેમજ ચિત્રમાંની અન્ય વિગતોને, તેટલાં શક્તિશાળી આતંકિત બનાવવામાં સફળ નીવડયા નહોતા; નૅશનલ ગૅલેરીમાં રેમ્બ્રાંનું Woman taken in Adultry લુવ્રમાં Pilgrims of Emmaus અને મ્યુનિચ ગૅલેરીમાં Raising of the cross ચિત્રપ્રેક્ષકોને સચોટપણે અસર કરે છે. ડચ શૈલી, પ્રકાશના ચોટદાર અને કાવ્યમય આલેખન સારુ જે પ્રખ્યાત થઈ, તેમાં રેમ્બ્રાંએ મહત્ત્વની ભૂમિકા ભજવી છે.

રેનોલ્ડ્સે શું કહ્યું?

તે સમયથી કલાકારોએ, તેજ અને છાયા પ્રત્યેક વિષય તથા વસ્તુને રસપ્રદ તથા સુંદર બનાવી શકે એટલાં શક્તિશાળી છે એ હકીકતને લક્ષમાં લીધી. પ્રખ્યાત ચિત્રકાર રેનોલ્ડ્સને એની કારકિર્દીના જ્વલંતકાળ દરમ્યાન જ્યારે પૂછવામાં આવ્યું કે, "આવી મેલી, જોવી ન ગમે એવી વાંકીચૂંકી પાઘડીઓ અને વાળની ટોપીઓ ચીતરવાનું તમને મન જ કેમ થાય છે?" ત્યારે રેનોલ્ડ્સે સત્વર ટૂંકોટચ ઉત્તર આપ્યો, 'એ બધાને આવરી લેતું તેજ અને છાયાનું તત્ત્વ હાજર તો છે ને?' ઘરકામમાં વપરાતી વાડકા, થાળી અને પ્યાલા જેવી તદ્દન સામાન્ય વસ્તુઓને આલેખનારાઓ જાણે છે કે ચિત્રકલામાં કશુ ય નજીવું, નકામુ, સાધારણ, હલકુ, નિર્લજ્જ અને ગંદુ નથી. સત્યનિષ્ઠા, કલાપ્રિયતા, ઊંડુ નિરીક્ષણ અને સહાનુભૂતિ, એ તત્ત્વો એકત્ર બની આલેખનને અજરઅમર ખચિત જ કરી શકે છે.

વાતાવરણ સાથે પ્રકાશનો સંબંધ

આગલાં પ્રકરણોમાં વસ્તુઓ અને નેત્રો વચ્ચે આવી જતા વાતાવરણના પડદા અથવા આવરણ વિશે આપણે વિચાર્યું. આ વાતાવરણીય આવરણની પ્રકૃતિનો આધાર એના પર પડતા પ્રકાશના પ્રમાણ અને સમૂહ ઉપર રહે છે. એ પ્રકાશની સ્થિતિ, વાયુની શુદ્ધતા, અશુદ્ધતા, દિનગતના સમય અને વર્ષની ઋતુઓ ઉપર અવલંબે છે. પ્રકાશ જેટલો ચોખ્ખો ને ઊજળો અથવા ધૂંધળો તેટલી તેની સામાન્ય અસર શીતળ અથવા ઉજ્જ્વળ બને. એક ચિત્રમાં પ્રકાશ કાં તો કુદરતી હોય, કાં તો કૃત્રિમ હોય અને તે વડે પાસેની કે આઘેની ચીજો ઉપર પ્રકાશની અસર કેવી અને કેટલી નાખવી ઘટે તેનો પહેલેથી જ વિચાર કરવો જોઈએ તો જ રંગનું સાચું મૂલ્યાંકન થાય, એટલે કે રંગનો ખરો ઉઠાવ (tone) પ્રકટે. ટૂંકમાં ચિત્રાકૃતિને ઉપયોગમાં લેવાના રંગનું ઝીણવટપૂર્વક પૃથક્કરણ, અને તેના ઉપર પડતા પ્રકાશની યોગ્ય પસંદગી, ચિત્રમાંનો 'ટોન', આ સઘળી વાતો, રંગ (colours) અને તેજછાયા વચ્ચે (chiaroscuro) કેટલો ઘનિષ્ઠ સંબંધ છે તે સૂચવે છે.

પ્રકાશની વિસંગતિ

ચિત્રમાં પ્રકાશ એ એક મહાન સંયોગકર તત્ત્વ છે. તેજ અને છાયાના સુસંગત ક્રિયાવિધાનથી ચિત્રના બધા જ ભાગોને સંપૂર્ણપણે આલેખી શકાય. નૅશનલ ગૅલેરીમાંના Coronation of the virgin અને એ જ ગૅલેરીમાંના Peace of Munsterની સરખામણી કરતાં આ વાત સ્પષ્ટ થશે. પહેલી કૃતિમાં ચિત્રની કોઈ ચઢઊતર સૂક્ષ્મ રચના જોવા નહિ મળે બલ્કે પ્રકાશની વિસંગતિ જોવા મળશે, જેમાં અગ્રભૂમિકા ઉપરની દૂરદૂરની આકૃતિઓ ઉપર પ્રકાશ એકધારો પથરાયેલો દેખાય છે. પાછલી હારના માનવીઓને આગલી હારના માણસો જેવાં જ જ્વલંત આલેખ્યા છે. ટૂંકમાં પ્રકાશની કોઈ સુસંગત વ્યવસ્થા રજૂ થએલી જણાતી નથી. એક આકારને જાણે બીજા આકાર જોડે સંબંધ જ ન હોય એમ પ્રત્યેક ઘાટનું અલગ અલગ પ્રકાશાલેખન થયું છે.

ટરબર્ગની તેજછાયાવટ

ટરબર્ગ (ડચ ૧૬૧૭-૧૬૮૧)નું 'Peace of Munster'માં 'Coronation of the virgin'થી ઊલટું પ્રકાશની વિચારવંત યોજના જોવા મળે છે. પ્રથમ તો પ્રકાશનું એક કોઈ ચોક્કસ કેન્દ્ર નક્કી થયા પછી જ તેની જોડે ચિત્રના પ્રત્યેક ભાગના સંબંધનું સ્પષ્ટ આલેખન એમાં જોવા મળે છે. એમાં આગલી હારના, પાછલી હારના અને બન્ને પડખાંના માનવ-આકારો વચ્ચેનો તેજછાયાવિષયક બારીક નાજુક તફાવત સહેજે જણાય છે. પ્રત્યેક આકારને તેનો યોગ્ય પ્રકાશ મળી રહેલો દેખાય છે. એકદમ પાછલી હારના ચહેરાઓ આગલી હારના ચહેરાઓ જેટલા સ્પષ્ટ નથી; એટલું જ નહિ, પણ તેટલા ઊજળા ય નથી. આગલી હારના વચલા ભાગના ઝભ્ભાઓ કાળા છે, જ્યારે ચિત્ર તરફ જોતાં જમણી બાજુએ અધિકારીઓના ડગલા ઉજાસ પડતી છાયાવાળા આલેખ્યા છે, ને ડાબે પક્ષે ઊભેલા માણસનો પોશાક શ્વેત અને ખૂબ જ ઉજ્જ્વળ બન્યો છે. વળી ચિત્રમાં બરાબર વચમાં ટાંગેલું જે ઝુમ્મર છે તેનો (ચિત્ર સામે જોતાં આપણા જમણા હાથ ભણીનો) એક ભાગ પ્રકાશ દાખવે છે, બીજો ભાગ અંધારો દેખાય છે. એ સર્વે પ્રકાશિત ભાગો દ્વારા તે ખંડમાં પ્રકાશ કઈ દિશાએથી રેલાય છે તે પ્રેક્ષક સમજી શકે છે. કાળા, ભૂરા અને શ્વેત રંગની તેજછાયાકળા કેટલી સુસંગત રીતે યોજાઈ છે! ટૂંકમાં આ ચિત્ર અખંડ અને ઘટનાત્મક છે. એને જોતાં આપણને એવું કશુ લાગતું નથી કે અહીં, ભિન્નભિન્ન ભાગ અને વિભાગોને કેવળ એકીસાથે ખડકીને મૂકયાં છે.

તેજછાયાની એકતાનો આધાર

અર્વાચીન ચિત્રકલાની લાક્ષણિકતા તેજછાયાકળાની આવી ઐક્ય ઉત્પાદક શક્તિને આભારી છે. કોઈ પણ દશ્યને મનચક્ષુઓથી સમાનતાપૂર્વક જોવા કે વિચારવાથી જ ચિત્રકાર તે સમગ્ર દેખાવની એકતાને પામી શકે છે. વેલાકવેઝ (સ્પેનિશ ૧૪૯૯-૧૬૬૦) તો આ એકતાના પ્રશ્નને સર્વોપરી ગણતો. કોઈ પણ દશ્ય પર એનો એક જ દષ્ટિપાત પૂરતો થઈ પડતો. તે દશ્યની આખી વિગતમય છાપને એનું ચિત્ત ઝડપી લેતું. જે વિષયને એ આલેખતો તેના કોઈ પણ એક ભાગનો, આખા દશ્યની

સામાન્યતાથી અલગ વિચાર એ કરી શકતો નહિ. આ બાબતમાં તે, જૂના વેનિશીયન કલાકારોથી જુદો પડતો. તેઓ કેવળ રેખા વડે તથા રંગના સમૂહનો શણગાર રજૂ કરી એકતા લાવવાના પ્રયાસ કરતા. તેમને પ્રકાશના સમન્વયની કે ઉઠાવની હળવી સૂક્ષ્મતાઓની કાંઈ પડી નહોતી.

પ્રકૃતિચિત્રો, જેમ ખુલ્લા સૂર્યપ્રકાશમાં તેમ કલાગૃહના અનુકૂળ કૃત્રિમ પ્રકાશમાં પણ આલેખી શકાય. પરંતુ જ્યારે કલાગૃહમાં થયેલાં પ્રકૃતિચિત્રો છેક જ બજારુ અને સાધારણ થઈ પડયાં ત્યારે કુદરતી પ્રકાશ વડે મળતી સરસ અસરોની અપેક્ષા ધરાવનાર કલાકારોએ તેની સામે પોતાનો પ્રબળ વિરોધ જાહેર કર્યો. પરિણામે આજથી એક સૈકા પહેલાં, ફ્રાંસમાં ચિત્રકારોનો 'The Plain Artists' નામે એક વર્ગ (પૂર્ણ કલાકારો) ઊભો થયો. એમણે બહારની ખુલ્લી હવામાં જ નિસર્ગ-ચિત્રણ કરવાનો આગ્રહ રાખ્યો, અને કલાગૃહમાં આલેખેલાં પ્રકૃતિચિત્રોનાં નામ સુદ્ધાં સાંભળવાનો ઇન્કાર કર્યો. ખુલ્લી જગ્યાના ઉઘાડા પ્રકાશમાં જ ચિત્રમાં કુદરતનું આલેખન કરવાનો એમનો આગ્રહ અયોગ્ય નહોતો, કારણ કે એથી એમનાં પ્રકૃતિચિત્રો વિશેષ સ્વાભાવિક, વિવિધ અને અસરકારક બનવા લાગ્યાં. ખુલ્લી જગ્યામાં પ્રકાશ પળેપળ પલટાય છે. તેને લઈને ચિત્રોમાં જેવી ઇચ્છીએ તેવી ઋતુ, તે કલાક અને તેની બધી બારીક અસરો ઇત્યાદિ આલેખી શકાય. પરંતુ એવી જ સૂક્ષ્મ અસરો 'બંધિયાર ક્રિયાવિધાન'થી જન્માવવી ખૂબ મુશ્કેલ છે. કલાગૃહના કૃત્રિમ તેજને આધારે જે પ્રકાશનું અને જે વાતાવરણનું કુદરતમાં મૂળે અસ્તિત્વ જ ન હોય તેવા પ્રકાશ અને વાતાવરણ દ્વારા કુદરતી દશ્યો અને પ્રકૃતિ-ચિત્રો ચિત્રકાર સર્જે એમાં એને ગેરલાભ જ સાંપડે.

યોગ્ય પ્રકાશનના જન્મદાતાઓ

પરંતુ શિયાળામાં અસહ્ય ઠંડીને કારણે આ 'Plain Artists' નામે ઓળખાતા કલાકારોએ ખુલ્લામાં કામ કરવાની મુશ્કેલીને લઈને કાચનાં કલાગૃહો (Glass Studios) બનાવી, ખુલ્લામાં મળે તેવો પૂરેપૂરો પ્રકાશ તેમાં આવે તેવી યોજના કરી. તેઓએ 'Plain Air' (Plain ફ્રેન્ચ શબ્દ છે) 'પૂરી હવા'ના બધા નિયમોને, બંધ બારણાની બધી વસ્તુઓને લાગુ પાડયા. પરિણામે સાંપ્રત રંગચિત્રણનું યથાયોગ્ય પ્રકાશ-આલેખન જન્મ પામ્યું. આથી અઢારમી સદીની જડ એકલધારી તેજ-છાયાવટ ચીલાની પરંપરાને ફટકો પડયો. કોન્સ્ટેબલ (ઇંગ્લિશ ૧૭૭૬–૧૮૩૭) અને માનેટ (ફ્રેંચ ૧૮૩૨–૧૮૮૩) જેવા કલાકારોની ધગશને લીધે જ એ બહુધા અસંભાવ્ય અને વ્યથાજનક જૂની રીતિ નષ્ટ થવા પામી.

ચિત્રપ્રેક્ષકોને સૂચના

જ્યારે ચિત્રમાં તેજછાયા નીરખવી હોય ત્યારે પ્રથમ ચિત્રનાં રંગરેખાને મનમાંથી દૂર કરવાં અને પ્રકાશ-અંધકારની ઝીણવટપૂર્વક શોધખોળ પાછળ મંડયા હોઇએ તેમ, ચિત્રથી થોડેક આઘે ઊભા રહીને તેનું નિરીક્ષણ કરવું એ ચિત્ર જોવાની ખરી રીત છે. તે વિના તેજ-છાયાની ખરી અસર અને સાચી મોજ પ્રાપ્ત કરી શકાશે નહિ. ચિત્રરસિક પ્રેક્ષકોને આપણી આટલી સૂચના છે.

૯

ચિત્રકલા વિષે આકલન, સંકલન અને આવિષ્કરણની સમજણ

આપણે અમુક ચિત્ર ખરેખરું સુંદર છે કે નહિ, ચઢિયાતું છે કે ઊતરતું, ઉચ્ચ કોટિનું કહેવાય એવું મહાન છે, કે પછી સાવ સાધારણ છે, તે કેમ નક્કી કરી શકીએ? કેવી રીતે આપણે એક ચિત્રાકૃતિનું મૂલ્યાંકન કરવું? કોઈ એવું ધોરણ છે ખરું, જેના વડે આપણે તેનુ માપ કાઢી શકીએ? સારાયે વિશ્વમાં વખણાએલા દેશી-વિદેશી ચિત્રકારોની વિખ્યાત કૃતિઓને આધારે તેનું મૂલ્યાંકન કરવું શકય ખરુ? ના, તેમ કરવું તો ન ફાવે. મૂળે આ મહાન કલાકારોની કૃતિઓની પણ આપણને જાણ કે સમજ ન હોય ત્યારે?

ચિત્ર-પરીક્ષાનો માપદંડ

હા, એક રસ્તો છે, એક સાધન છે, એક માપદંડ છે જે વડે આપણે ચિત્રની પરીક્ષા કરી શકીએ. એ માપદંડમાં ૭ મૂળભૂત તત્ત્વોનો સમાવેશ થાય છે. (૧) આકલન (Conception) (૨) સંકલન (Composition) (૩) આવિષ્કરણ (Expression) (૪) રેખાવટ (૫) રગાવટ, (૬) આયોજન (Technique). પહેલાં ત્રણ વિચારપક્ષને લગતા છે. બીજાં ત્રણેનો સંબંધ ક્રિયાપક્ષ સાથે છે. ક્રિયાપક્ષને લગતા બે મૂળ તત્ત્વો રેખાવટ અને રંગાવટ વિષે આપણે વિગતે ચર્ચા કરી છે અને સહગામી તત્ત્વ તેજછાયા વિષે પણ વિચાર્યું છે. આયોજન વિષે હવે પછી. પ્રસ્તુત પ્રકરણમા વિચારપક્ષને લગતાં ત્રણ મૂળ તત્ત્વો આકલન, સંકલન અને આવિષ્કરણ વિષે પ્રથમ ચર્ચા કરીશું. આ ત્રણ તત્ત્વો કલાકૃતિ વિષે તેના સર્જક કલાકારનાં વિચારબળ, ભાવનાસમૃદ્ધિ તથા શક્તિને દાખવે છે; જ્યારે રેખાવટ, રગાવટ અને આયોજન ચિત્રકારની કૃતિ સંબંધી તેનાં હસ્તકૌશલ્ય (craftmanship)ને અને તેની કલાકારીગીરી (Artistry)ને પ્રકટ કરે છે.

આકલન

કોઈ ચિત્રાકૃતિનું પ્રાથમિક દર્શન કર્યા પછી ચિત્ર-પ્રેક્ષકનું લક્ષ તેને લગતી વિષયચૂંટણી અથવા વિષયપ્રકાર પર જાય છે. ચિત્ર ધાર્મિક, રૂપકમય, ઐતિહાસિક, નાટકીય, પ્રતિમાવિષયક, દૈનિક જીવનમય, જડ જીવનમય (Still-Life) છે કે નિસર્ગ દૃશ્ય છે, તેનો તે અભ્યાસ કરે છે. કુશળ ચિત્રકાર આ બધા વિષયપ્રકારને પૂરો ન્યાય આપી શકે અને જો સુજ્ઞ પ્રેક્ષક તેમાં કલા અને સૌન્દર્ય જોઈ ખુશ થાય તો ચિત્રાકૃતિ વિષયાનુસાર તાદશ બની છે એટલું જોઈ તે સંતોષ પામે છે. આટલું કર્યું એટલે પ્રેક્ષકને લાગે છે કે 'વિષયની સમજણ મે ગ્રહણ કરી લીધી છે. હું વિષયપ્રકારને આકલી શકયો છુ.' પણ આટલું આકલન (Conception) ચિત્ર વિષે પૂરતું તથા સંતોષકારક લેખાય નહિ. હા, ચિત્ર બનાવવા માટે તો બધા જ વિષયો અગત્યના છે, પરતુ તે સર્વે એકસરખુ મહત્ત્વ ધરાવતા નથી. કોઈ શરાબી દારૂના કગાલ પીઠામા શરાબની પ્યાલી પર પ્યાલી ઉડાવી રહ્યો હોય, અને કોઈ ભવ્ય, શાન્ત મૂર્તિ કુદરતના સુંદર એકાન્ત વચ્ચે પ્રભુનું એકચિત્તે ધ્યાન ધરી રહી હોય, એ બે વિષયપ્રકાર શું એક જ સપાટીએ ઊભેલા છે? બન્ને કળાયુક્ત બન્યાં હોય એ ખરુ પરતુ શું એ પ્રેક્ષકજનના ઉપર એકસરખી કલ્યાણકારી (Benevolent) છાપ પાડનાર છે કે કેમ, તેનો જ જો વિચાર કરીએ તો તે એકસરખાં મહત્ત્વનાં લેખી શકાય ખરાં? ચિત્રકાર ટેનીઅર્સ (બેલજિયન

૧૫૮૭–૧૬૪૯)નું 'Dutch Tap Room Scene'-વાળુ ચિત્ર અને માઈકલ એન્જેલો (ઇટાલિયન ચિત્રકાર ૧૪૭૫–૧૫૬૪)ની મહાન કલાકૃતિ 'Creation' એ બેનું વિષયાકલન કરતાં 'Creation'માં રહેલ ચૈતન્યની તેમજ તેમાં આવેલી આકૃતિઓની ઉન્નત અસર સમાજ ઉપર વિશેષ હિતકારી, ગુણકારી, કલ્યાણકારી, થવાની જ. એ રીતે એ ચિત્ર આ પ્રકારની સરખામણીમાં વધારે મહત્ત્વનું લેખાય, તેની ના પાડી શકાય એમ નથી.

જ્યારે ચિત્રકાર ખરેખર કલાકાર (Artist) બને છે ત્યારે

જ્યારે ચિત્રકાર પોતાની કલાને લગતું 'વ્યાકરણ' કલાના 'વાક્યવિન્યાસ' અને 'કલાભાષા' Art Language) બરાબર શીખી લે છે ત્યારે તે, પોતાની કૃતિઓ દ્વારા જનસમાજને રીઝવવા, અને પ્રેરણા આપી શકવા જેટલો (workman) બાહોશ કામગાર બને છે. આ કલાવ્યાકરણી કામગીરીમાં એ આગળ વધતો જ્યારે પ્રથમ કક્ષાનો કલા-કારીગર બને છે ત્યારે જો તેનું પોતાનું અંતર કલામય (Artistic) હોય તો તેની કૃતિમાં કલા (Art)ના અંશો ઊતરવા પામે, ને જતે દહાડે છેવટ તે ખરેખર કલાકાર (Artist) નીવડે જ. જ્યારે એ આ સ્થિતિ પ્રાપ્ત કરે ત્યારે તેને કેવળ સરસ જ નહિ પણ મહાન કલાકૃતિઓનુ સર્જન કરવાનાં સ્વપ્નાં આવે છે. કહો કે સ્વપ્નને મૂર્તિમંત કરવાના કોડ એનામાં જાગે છે. આ કક્ષાએ પહોંચતાં તેને માટે, ચિત્રકલામાં વિષય-આકલન (Conception of a subject) સૌથી પહેલું તેમજ અગત્યનુ તત્ત્વ બને છે.

મૌલિકતા

કલાકૃતિના આકલનનો વિચાર કરતા જે પહેલો પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે, તે તેની મૌલિકતાને વિષે છે. પરમેશ્વરે મનુષ્ય-પ્રકૃતિમાં જ આ બે વાઞ્છનાઓ વણી લીધી છે: કાર્યને ચાલુ રાખવાની ઇચ્છા(desire to persist) એટલે કે હાથમા લીધેલી વાત પાછળ સતત મચ્યા રહેવાની વૃત્તિ અને બીજી, હોય તેના કરતા વધારે સારુ પ્રાપ્ત કરવાની ઇચ્છા. આ બીજી ઇચ્છાને અંગે માણસ પોતાના જીવનમાં વૈવિધ્ય, નાવીન્ય અને તાજગી મેળવ્યા વિના ધરાતો નથી. પરિવર્તન અને વૈવિધ્યને માનવ-પ્રકૃતિઓનો પાયો જ સમજવો. પ્રત્યેક સાગ કલાકારની ખાસિયત જ એવી હોય છે કે સંપૂર્ણ બનેલી કૃતિઓના સતત સહવાસથી છેવટ કંટાળવું, અને નવી વસ્તુઓ માટે ઝંખવું; કારણુ નવી વસ્તુમાથી તે આનદ ઇચ્છે છે, આનંદ પામી શકે છે. હવે, નવીન કૃતિઓમાં, જો મૌલિકતા ન હોય તો મનુષ્યની આ પ્રકૃતિજન્ય બીજી વાંચ્છના, વૈવિધ્યનો આનદ મળવો મુશ્કેલ છે. આમ કલાકૃતિના આકલનનો વિચાર કરતાં મૌલિકતાના વિચારની અગત્ય પહેલી હોવી ઘટે. એક ચિત્ર જો ખરેખર મહાન કૃતિ હોય તો તે ખરેખરી મૌલિક પણ હોવી જોઇએ.

મૌલિકતા અને સુંદરતા

આકલન પ્રત્યે જોતાં મૌલિકતાની અગત્ય આપણે સ્વીકારી. પરંતુ અત્રે એક બીજી વસ્તુ પણ વિચારવાની રહે છે તે સુંદરતા. શા સારુ મૌલિકતા કરતાં સુંદરતાનુ મહત્ત્વ? કારણુ, મૌલિકતા હોય છતા તેનુ પરિણામ નક્કી કરનાર તત્ત્વ તો સુંદરતા છે. સુંદરતા ખાતર મૌલિકતા આવશ્યક છે. મૌલિકતા તો સુંદરતા ભણી જવા માટેનુ એક સાધન માત્ર છે.

પરંતુ વર્તમાન સમયના કેટલાક કલાકારોને મૌલિકતા કરતા પણ સુંદરતાને વિશેષ અગત્યની અને આવશ્યક લેખવી સાવ નાપસંદ છે. તેમના મતે ચિત્રપ્રેક્ષકોને અજાયબીનો સખત આઘાત આપે એવું અને એટલું 'મૌલિક' તત્ત્વ ચિત્રાકૃતિમાં મળી રહે તો તે સાવ પૂરતુ અને લાયક જ છે.

મૌલિકતા અને વિસ્મયતા

મૌલિકતાનો સંબંધ વિસ્મયતા જોડે છે, પણ ખરી વાત તો એ છે, કે મૌલિકતા પોતે જ વિસ્મયકારી હોઈ જોનારને આચકો આપે છે, પછી તેને જાતજાતના ઈઝમોના નામે વિસ્મયકારી લગારે કહી ન શકાય એમ, હદ બેહદ બનાવવાની કશી જરૂર નથી. પ્રેક્ષકવર્ગને પોતાના ચાલુ જીવનમાં કાંઇ ફેરફાર ને નવાઈ જેવું મળે, તો તેટલાથી તેમને સંતોષ ઊપજી શકે છે. પોતાને 'અદ્યતન' (મોડર્નિસ્ટ-modernists) કહેવડાવતા કેટલાક આધુનિક કલાકારો યેનકેન પ્રકારેણ મૌલિક થવા જતા, મર્યાદાને ચૂકીને પોતાની કૃતિ દ્વારા વિરૂપતા તથા કદરૂપતા (ugliness) દેખાડવાનો ધધો આદરી બેઠા છે. અને વળી

આકલન-વિષયક જેટલી વિશેષ ગહનતા અને વિરૂપતા તેટલી વિશેષ મૌલિકતા, એ જ કળા એવો આગ્રહ ધરી બેસે છે. આ તો મૌલિકતાની અગમ્ય જાણે મૌલિકતાની ઘેલછામાં પરિણમી છે. આવી ઘેલછા જ્યારે જ્યારે વર્ચસ્વ જમાવે છે ત્યારે ત્યારે જનતાને અને સમાજને અપૂર્ણતાની અને વિરૂપતાની જ ભેટ મળે છે.

મૌલિકતાને નામે વિરૂપતા

કોઈ કોઈ યુગે જ્યારે અત્યંત સુંદર અને સંપૂર્ણ કૃતિઓમાંથી પ્રેક્ષકવર્ગ તૃપ્ત સંતોષ માનતો ત્યારે લગાર ફેરફાર માટે આવું વિરૂપ દર્શન 'કળા'ને નામે જો ચાલે તો તે થોડા સમય સુધી ચાલે છે. આ 'નવા પ્રકાર'ને પણ અપનાવનારાઓનો તથા વખાણનારાઓનો એક વર્ગ ઊભો થાય છે. પૂર્વે ગ્રીસમા પેરિકલીઅન (એથેન્સનો પ્રજાતંત્રવાદી સગ્મુખત્યાર પેરિક્લસ ઈ.સ. પૂર્વે ૪૯૦–૪૨૯ જેણે સ્થાપત્ય આદિ કલાને ખૂબ ઉત્તેજ્યાં) ના યુગ પછી, અને ૧૪મી સદીમાં કલાવિદ્યાના પુનરુત્થાન (રેનેસાં) બાદ એવું તરત જ થવા પામ્યું હતું. અત્યારે પશ્ચિમમાં વળી પાછો એનો વા-વંટોળ પૂર જોરથી ફૂંકાવા મંડ્યો છે, તે ચિત્ર સમજવામાં જેટલું વધારે મુશ્કેલ તેટલું તે 'મોડર્ન' એમ ગહનતા અને ધરસા પિરસા જેવી, ઊંટના અઢારે અંગ વાંકા જેવી વિરૂપતા એ મૌલિકતા તથા કલા ગણાવા લાગી છે. પરન્તુ સમાજને અને સામાન્ય જનતાને જેટલી તૃષા સૌન્દર્ય માટેની હોય છે તેટલી મૌલિકતા માટે હોતી નથી. હા, સુંદરતા ભેગી મૌલિકતા આવે તો તો ઘણુ જ સારૂં. પણ લોકોને સૌ પ્રથમ અને સવિશેષ ચિત્રકૃતિમાં જે ગમે છે તે સૌન્દર્ય જ હોય છે. કારણુ મનુષ્યની સૌન્દર્ય-ભૂખ સુખની ભૂખ જેટલી જ પ્રબળ હોય છે, તેમજ સૌન્દર્ય એ કલાનો પ્રધાન તથા સારભૂત નિયમ છે. જે યુગ અને જે કલાકાર આ નિયમને સાવ વિસરી જાય છે તે, કલાના પતનનું અને વિનાશનુ કારણુ બને છે.

મૌલિકતા શેમાં રહેલી છે?

ટૂંકમાં, કોઈ પણ વસ્તુમા અને વાતમા ઉપર કહી તેવી અત્યંતતા અને અરાજકતા લાવવાથી તેમા ન છાજતી પ્રતિક્રિયા–ગતિ જન્મે છે. તે વાત અને તે વસ્તુ મૌલિક લાગવાને બદલે ઘેલછાસમી (mania) લાગવા માંડે છે. ખરું જોતાં મૌલિકતા લાવવી અને તેને સિદ્ધ કરવી એ કાંઈ જેવી તેવી વાત નથી. મૌલિકતા લાવવી એ અત્યંત મુશ્કેલ કાર્ય છે. એ કાંઈ, કેવળ સતત મંડી પડવાથી કે મચ્યા રહેવાથી મળતી નથી. એ તો એક કુદરતી ભેટ છે. ભૂતકાળમાં કદી જોવા ન મળી હોય એવી મૌલિકતા માટેનો ગર્વ કે દંભ કોઈ પણ કલાકારને હૈયે હોવો ન ઘટે. કારણ કાંઈ પણ મૌલિક, ભૂતકાળથી સદંતર અલગ હોઈ શકે નહિ. મૌલિકતા પણ જૂનાં જોડે નવાનું, અસામાન્ય સાથે સામાન્યનું, સંબંધકારી જોડે અસંબંધકારીનું અને વ્યક્તિ અગ્રે સમષ્ટિનું સંયોજન છે. સારાંશ કલાકૃતિની પરીક્ષા કરતાં તેની મૌલિકતાનો વિચાર જરૂર થવો ઘટે. પરતુ એ મૌલિકતા સૌન્દર્યનો સાવ ધ્વંસ કરનારી અને ચિત્રનો વિષય એક ઇશારા માત્રથી ય ન સમજાય એવી ચક્કર-સમ્મર વિક્ષેપનીય તો ન જ હોવી ઘટે.

ચિત્ર માટેનો વિષય કલ્યાણકારી હોવો જોઈએ ખરો?

મૌલિકતા પછી વિષયાકલન વિષે બીજું તત્ત્વ ચિત્રના વિષયને લગતી સાત્વિકતા છે. વિષયની ગુણકારીનો પણ ખયાલ રાખવો ઘટે. વળી વિષય જો ઉમદા હોય તો તે ઉપરાંત વિષયદર્શનની એકંદર અસર આયોજનથી માંડીને રૂપકરણ લગી પણ ઉમદા હોવી ઘટે. પોતાને 'મૉડર્નિસ્ટ' આર્ટિસ્ટ ગણવાનો ગર્વ લેતા કેટલાક કલાકારો ઉમદા વિષય (Noble Subject)ની વાતોને હસી કાઢે છે. ચિત્રે, જાતે કાંઈક કથા કહેવી જોઈએ એમ માની તેઓ ઉમદા વિષયની છેક જ અવગણના કરે છે. "જેમ સંગીત એ સ્વરકાવ્ય છે, તેમ ચિત્ર એ ચક્ષુકાવ્ય છે, અને જો રંગરેખાનો સંવાદ પ્રેક્ષકના નયન સમક્ષ એક કાવ્ય ઊભુ કરે છે તો પછી વિષય જેવું ખાસ હોય કે ન હોય અથવા વિષય ઉમદા હોવો જોઈએ એની ચર્ચા નકામી છે" એવી તેઓ દલીલ કરે છે.

કલા અને કલાકૃતિ માનવતાના પોષણ અર્થે છે

ઉપર્યુક્ત દલીલ દરોમસ્ત નથી. કોઈ કેવળ સુશોભન-દર્શી ચિત્ર હોય ત્યાં માત્ર રંગ અને રેખાનો સંવાદ એકલો ચાલી શકે. પરતુ કલાની પ્રભાવકારકૃતિ (Expressive Work of Art) વિષે આ મુદ્દો અને આવી

તકરાર અયોગ્ય જ નહિ પણ અસ્થાને લેખાય અને વળી તે આપણને ઠગી પણ જાય. માત્ર રંગાવટ અને આયોજન એ જ 'કલા' એવું પુરવાર કરવા મથવું તે ગેરવાજબી કહેવાય. રંગાવટ અને આયોજન એ તો કલાનું એક પાસું છે. "જે કોઇ કલાકાર પોતાની કૃતિને 'વિષયથી પર એવી રચનાવાળો સંવાદ' લેખાવી કહે કે, મારું ચિત્ર આંખને કલાત્મક લાગે તો બસ. એને ભાવોર્મિ વગેરે સાથે શી નિસ્બત? ભક્તિ, દયા, પ્રેમ, વીરતા, દેશાભિમાન ઇત્યાદિ ભાવનાઓ જગાડે તે જ શું કલા-કૃતિઓ ગણાય?" જેઓ આવા મુદ્દા આગળ કરે છે તે કલાકારો ખરું જોતાં, કેટલાંક સૂત્રો અને સંજ્ઞાઓની આડમાં લપાઇને કેવળ વાકછળ આદરી ડહાપણ જ ડહોળે છે. ચિત્રકારની કૃતિઓ સુંદરતા સાથે માનવતાના પોષણ માટે છે, અને માનવતાને વિવિધ ઊર્મિઓ જોડે નિકટવર્તી સંબંધ છે. સારાયે વિશ્વને સર્જનાર વિશ્વનિ-યંતા પોતે પોતાની ગમે એવી સુંદર કૃતિ, હેતુ વિનાની ઉપયોગ વિહીન કે ગુણલાભ વિનાની સર્જતો નથી. તો કલાકારે પ્રભુના પ્રતિનિધિ તરીકે પોતાનાં ચિત્રમાં આ ગુણકારીપણાનો ખયાલ શા સારુ કોરે મેલવો જોઈએ? કેવળ સુશોભનીય(Decorative) કહેવાય એવાં ચિત્રોની વાત જુદી છે; પણ અર્થસૂચકતા કે સુભાવનાના સમાવેશ વિનાનું કયું ચિત્ર માનવજાતને ઉન્નત પથે લઈ જઈ શકે એમ છે? સુવિચાર (fine thought) અને સુભાવના જ કલાકારના કસબને, તેની કારીગરીને અને તેની કલાકૃતિને ઊંચે ચઢાવી તેને મહાન કલા Great Artના પ્રદેશમાં પ્રવેશ કરાવે છે.

કલાસર્જન કેવળ કળાના તજજ્ઞો (Experts) માટે અને ભાઇબંધ કલાકારો માટે જ હોય નહિ.

પોતાને 'મૉડર્નિસ્ટ' કહેવડાવતા આ કલાકારો, સુવિચાર વિનાની પોતાની કૃતિના બચાવ અર્થે કહે છે કે 'અમે અમારી કૃતિઓ કાઈ લોકોને ખાતર બનાવતા નથી. તેઓ રીઝે કે ન રીઝે, કેવળ અમારી કળાના તજજ્ઞો અને ભાઈબંધ કલાકારો રીઝે એ જ અમારે તો જોવાનુ છે.'

જ્યા ભાગ્યે જ બે કલાકારો એક જ સરખા વિચારો ધરાવતા હોય અને જ્યા કલાકારોમાંના ઘણા-ખરાઓને એકબીજાની બુદ્ધિ અને કૃતિની ઇર્ષ્યા માટે પરસ્પર અણગમો તથા ઈર્ષા હોય અને માનવસ્વભાવ પ્રમાણે સંખ્યાબંધ કલાકારો દુનિયાભરની કીર્તિ પ્રાપ્ત કરવાની આંતરલાલસા સેવતા હોય, ત્યાં એમના આવા ઉદ્‌ગારો નિરર્થક છે. પોતાને 'મૉડર્નિસ્ટ' કહેવડાવતો કોઈ સાવ તરંગવેલો કલાકાર પોતાના વ્યક્તિત્વને છેક જ અંતિમ છેડાની 'નવી ફેશન' જણાવી કેટલો કાળ તેને ચલાવી શકશે? શું વ્યાસ અને હોમરે પોતાનાં વીરકાવ્યો, કવિકલાકારો માટે લખ્યાં હતાં? શેકસપીઅરે અને કાલિ-દાસે પોતાનાં નાટકો અન્ય નાટ્યકારો માટે લખ્યાં હતાં? શું બિથોવન અને તાનસેન જેવા સ્વરકારોએ પોતાનું સંગીત 'ભાઇબંધ કલાકારો' સારુ ઉપજાવેલું? થોડાક ભાઈબંધ કલાકારો ખાતર નહિ, પણ આખું જગત વિસ્મય પામે, ત્યારે અને ત્યાર પછી વર્તમાન અને ભવિષ્યમાં પણ કુલ જનતા વચ્ચે પોતાનું નામ અમર રહે એ ખાતર તેઓ સર્વોત્કૃષ્ટ કલાસર્જનો કરી ગયા છે. આટલા જ માટે જે કલાકારો ભાવ, ભાવના, ઉચ્ચ આશય, સુવિચાર, માનવકલ્યાણ એ સર્વેને કોરાણે મેલી, પોતાની કૃતિ વિષે કેવળ ફાંટાબાજી અખત્યાર કરે છે, તેઓને Diderot (ફ્રેંચ વિદ્વાન ૧૭૧૩–૧૭૮૪)ના આ શબ્દો લાગુ પડે છે:

૪ "*Every piece of Sculpture or Painting* Should be the expression of a great maxim, a lesson for the spectator. Without this it *is mute.*"

'શિલ્પ કે ચિત્રની પ્રત્યેક કૃતિ કોઈ મહાન સૂત્રનો પ્રભાવ આપતી, પ્રેક્ષક સારુ એક પાઠ સમી હોવી જોઇએ જેથી કોઈ સંદેશ મળે. એ વિના તે સાવ મૂઢ વસ્તુ છે.'

'કલા ખાતર કલા'ના અતિરેકનું પરિણામ

તાત્પર્ય: કલામાં વ્યક્તિત્વ (Individualism)ની પણ કાઈ હદ હોવી જોઇએ. 'માનવતાનાં પોષણ'ની ભલી ભાવનાને સદંતર કોરે મેલીને અમારે તો (Art) આર્ટ સિવાય બીજું કશું જોવાનુ નથી, એવી તકરારની પણ કાંઇ હદ તો હોવી જોઇએ! ખરેખરાં સુંદર ચિત્રો, સુંદર ખયાલ વિનાનાં કેમ હોઇ શકે? જીવંત ભાવના અને સદ્‌વિચાર વિના ઉત્તમ કલાસર્જનો કઈ રીતે જન્મી શકે? સાચો કલાકાર કોઇ આકાર-ઉત્પાદક વેપારી કારી-

ગર નથી, પરતુ તે સરસ ભાવના અને પ્રકાશને વહાવનારો જ્યોતિર્ધર છે.

'ચિત્રને તો કેવળ ચિત્રકાર્ય જ હોય, કેવળ રગાવટ અને રેખાવટ તથા તેજછાયાવટ જ હોય, એવી ભ્રમણામાં પડીને જે કલાકારો વિષયના મહત્ત્વને કે વિષયના ગુણકારીપણાને સદંતર વીસરી જઈ કલાનો ઉપયોગ કરે છે, તેઓ ખરે ભૂલ કરે છે. આ કમભાગ્ય ભૂલોને લઈને અનેક સરસ ચિત્રકારોએ પોતાને, પોતાની કલાને, અને પોતાની કારકિર્દીને મોટી હાનિ પહોંચાડી છે. 'કલાને ખાતર કલા'ના અતિરેકમાં તેમનાં નામ અમર રહેવા પામે તેવી યોગ્યતાને તેઓ વરી શકયા નથી. મહાન કળા માટે રેખા અને રગ પૂરતાં નથી. તેને માટે ગુણકારી વિષય અને ઊંચી કક્ષાની ભાવનાઓની આવશ્યકતા રહે છે.

પ્રબળ આવિષ્કરણ

ચિત્રને સર્વોત્કૃષ્ટ બનાવનારુ ત્રીજું અગત્યનું તત્ત્વ તે પ્રબળ આવિષ્કરણ (Expressive force) છે. કોઈ પણ ચિત્ર આવેગપૂર્ણ તથા નાટકીય દૃષ્ટિએ આવિષ્કરણીય (Dramatically expressive) છે કે તે કેવળ નમ્ર અને સુશોભનમય ઢબે આવિષ્કરણીય (Decoratively expressive) છે, તેનો પ્રકાર અને તેનો ખયાલ આ પ્રભાવશાળી પ્રબળ તત્ત્વ આવિષ્કરણ દ્વારા આપણે સમજી શકીએ છીએ.

'ધી લાસ્ટ સપર' છેલ્લું ભોજન

રફાએલનું (ઇટાલિયન ૧૪૮૩–૧૫૨૦) 'The Last Supper, વિષય પરત્વે જોતાં અને તેની શકયતાઓનો વિચાર કરતાં ઓછુ પ્રભાવમય, ઓછુ નાટકીય તથા હૃદયોર્મિ ઉભગવવા અર્થે વિશેષ નમળુ છે. પરતુ ઘીરલે-ડો Ghirlandio (ઇટાલિયન ૧૪૪૯–૧૪૯૪) એ આલેખેલું The Last Supper તેનાથી વધારે પ્રભાવમય છે, ને Tintoretto (ઇટાલિયન ૧૫૧૮–૧૫૯૪)ની કૃતિ તેનાથી યે ચઢી જાય છે. Delsarto (ફ્લોરન્ટાઇન ૧૪૮૬–૧૫૩૧)ની કૃતિ પણ વિશેષતર પ્રભાવમય છે. પણ એ બધાને ટપી જાય તેવી પ્રભાવશાળી કૃતિ 'The Last Supper' તે 'મોના લીસા'-ના અમર કલાસ્વામી લીઓનાર્દો દ વિંચી (ફ્લોરન્ટાઇન ૧૪૫૨–૧૫૧૯)ની જ છે. એના 'The Last Supper' આગળ અન્ય કલાકારોની એ જ વિષયની કૃતિઓ ઊતરતી કક્ષાની પુરવાર કરી છે. અત્રે ઊતરતી કક્ષાનો અર્થ આવિષ્કરણ'Expressive Force)ને લગતી ઊતરતી–નબળી કક્ષા એવો કરવો. આ સાથે રજૂ કરેલી રફાએલની, ટિન્ટોરેટોની અને લીઓનાર્દોની એક જ વિષયની ત્રણ મહાન કૃતિઓ તપાસી તેમની સરખામણી કરીએ તો ખાતરી થશે કે રફાએલની કૃતિ શણગારમય એવી મોહક છે ખરી, પરંતુ એના નાટકીય સ્વરૂપમાં લીઓનાર્દોની કૃતિ જોડે સરખાવતાં ઓછી અસરકારક અને અનાકર્ષક છે. એમાં 'સપર'ને સ્મરણીય બનાવે એવું કશું યે બનતું દેખાતું નથી. ઘીરલે-ડો (Ghirlandio)નુ 'Last Supper' એવું જ સુશોભનમય ઢબનુ પરંતુ શણગારમાં વિશેષ સ્વાભાવિક છે. નાટકીય અસર નહિવત્ છે. ટિન્ટોરેટો બાઇબિલમાં આવેલી 'The Last Supper'ની કથાને સાવ જૂદી પાડનારી રજૂઆત કરે છે. અહીં, એ વિષયની સત્યતાને ભોગે નાટકીય તત્ત્વને આગળ કરે છે. છેલ્લું લીઓનાર્દોનુ જગતના ૭ 'Last Suppers'માં સૌથી મહાન અને સર્વેથી અસરકારક છે. ભગવાન ઈશુનાં યાદગાર વચનો 'ચોક્કસ આજે રાત્રે તમારામાંનો એક મને દગો દઈ પ્રગટ કરશે.' 'Verily one of you will betray me this night' કહેતું એ ચિત્ર કૅનવાસ ઉપર જીવતુ જાગતુ પ્રેક્ષકના હૈયાં હલાવતું સર્વોત્કૃષ્ટ બની જાય છે.) (આ ચિત્રો આર્ટ પ્લેટમાં આપ્યાં છે.)

સંકલન

આકલનને લગતાં આ ત્રણ તત્ત્વો ઉપર ચિત્રકાર જ્યારે પુખ્ત વિચાર કરી છેવટે નક્કી કરે છે કે, મારે એમને કૅનવાસ ઉપર અંકિત કરવાં, ત્યારે વિષયના આલેખન માટે તે જે પગલું ભરે છે તે સંકલન (Composition) કહેવાય છે.

મહાન ચિત્ર બનાવવા સારુ વિષય ઊંચી ભૂમિકા કે ઊતરતી ભૂમિકાનો છે તે જોવાની જેટલી અગત્ય રહે છે, તેટલી જ અગત્ય રજૂ કરવા ધારેલી ચિત્રાકૃતિના સંકલન (Composition)ની હોય છે.

વિષયાકલનના સંબંધમાં મૌલિકતા (Originality) જોડે સુંદરતા (Beauty)નો વિચાર આપણે કરી ગયા.

મહાન કહેવાય એવી કલાકૃતિમાં સૌંદર્ય કાંઇ આપમેળે આવી વસતું નથી. એ ત્યાં વિરાજે તેનો મૂળ આધાર સંકલન ઉપર રહેલો છે.

સંકલનના દસ નિયમ

સંકલન દસ નિયમો ધરાવે છે. કોઇને પ્રશ્ન થાય કે કલાને વળી કાયદાકલમ ને ધારાનિયમ તે શેના? કલા સ્વતંત્ર હોઈ નિયમોથી પર છે! પણ એ સત્ય નથી. અને જો હોય તો તે અધૂરું છે. સાચે વિશ્વનો સૌથી મહાન કલાસ્વામી પરમેશ્વર પિતા પોતે પોતાના નિયમોને આધીન છે, તો કલા કે કલાકાર તેનાથી વંચિત હોઈ જ કેમ શકે? કોઇ પણ જાતની લલિત કળા એના બહોળા સાધારણ નિયમોને વશવર્તી ચાલે છે. ચિત્રકલા જેમ સર્વથા નિયમોથી બંધન મુક્ત નથી, તેમ તે સર્વથા નિયમોથી બંધન રહિત પણ નથી.

સંકલનના આ દસ મુખ્ય નિયમોને આપણે હવે વિસ્તારથી જોઇએ.

કોણ-રેખા

૧ સંકલનનો પહેલો નિયમ: ચિત્રસંકલનમાં કોણ-રેખાઓ અને કોણસમૂહ (Angular Lines and Angular Masses) પ્રમાણમાં સરખાં હોવાં ઘટે. તે સાથે એમાં કાંઈક અવ્યવસ્થા પણ હોવી ઘટે. કોણ-રેખાઓ આપણાં નેત્રોને આંચકા અથવા હડસેલા (Jerks) આપે છે. એમાં કોણદર્શન વિશેષ હોઇ સમગ્ર કૃતિ વિનોદ (Mirth)ની ઊર્મિ જન્માવે છે.

સર્પ-રેખા

૨ લાવણ્યવંતી કૃતિના સર્જન માટે સંકલનમાં સળવળતી રેખાઓનો ઉપયોગ જરૂરી ગણાય. તે સાથે એમાં વ્યવસ્થા હોવી જોઇએ. સર્પસમી સળવળતી વક્રમય રેખાઓ આપણાં નયનોને હિલ્લોળા આપી મધુર મીઠી આનંદોર્મિ જગાડે છે, એટલે ચિત્રનું સંકલન પણ તેવું બનેલું હોવું જોઈએ.

મિનાર-રેખા

૩ ભવ્યચિત્રાકૃતિ અથવા કોઈ સ્મારકના સર્જન માટે સરખી મેરુ (*Pyramidial*) રેખાઓ ઉપયોગમાં લેવી. આ મિનારરેખાઓ અને તેનાથી રચાતા ઊંચે જતા ત્રિકોણમય સમૂહ વિસ્મયકારી વિશાળતાથી નેત્રોને ભીતિપૂર્ણ અદ્‌ભુત આનંદથી ભરી દઈ આપણને સ્તબ્ધ કરી મેલે છે.

વિષયની એકરૂપતા

૪ વિષયની એકરૂપતા (Unity of subject): સંકલનનો ચોથો નિયમ છે. જો ચિત્રાકૃતિમાં વિષયનું એકાકારપણું જાળવવું હોય તો તેમાં એકથી વધુ વિષય કે એકથી અનેક ચિત્રો ન હોવાં ઘટે. કલાકાર મેનલિંગ (Manling)નું 'Passion' નામે ચિત્ર જુઓ. એને ચિત્ર કહીએ તેના કરતાં વૈચિત્ર્ય (curio) કહેવું યોગ્ય ગણાશે. એમાં લગભગ સત્તરેક જેટલી નાની નાની ચિત્રાકૃતિઓ, એકએકની પાસે અને એકએકની આગળ-પાછળ આલેખીને જાણે તેનું જંગી પ્રદર્શન જ ભર્યું છે. જોતાં આપણું મન એકાગ્ર થવાને બદલે જાણે વનવગડામાં ભૂલું પડ્યું હોય, તેમ આપણાં નેત્રો આમથી તેમ અટવાયા કરે છે, સમગ્ર દૃશ્ય અત્યંત ભીડાભીડ લાગે છે. ચિત્રનો વિષય ધાર્મિક છે. ભક્તિ-ઊર્મિ પ્રકટાવવાનો આશય એની પાછળ હયાત છે; પણ ભક્તિને બદલે તે કેવળ રમૂજ પ્રગટાવે છે. આમ એક ઉચ્ચ ઉજ્જ્વળ વિષય, વિષયની એકરૂપતાના નિયમના અભાવને કારણે, યોગ્ય અસર ઉપજાવવામાં નિષ્ફળ ગયો છે.

અસરોનું એકીકરણ

૫ અસરોનું એકીકરણ (Concentration of Effects): જે કલાકૃતિ આપણાં નેત્રોને તેના રસકેન્દ્ર (Central Point of Interest) ભણી દોરી જાય તે સરસ કહેવાય અને જે કલાકૃતિ આપણા મનને તેમાં કેંદ્રિત ન કરી શકે તે સરસ ન કહેવાય. હવે ચિત્રનું જે કેન્દ્ર હોય ત્યાં અવશ્ય અસરોનું એકીકરણપણું હોય છે જ. અસરોનું એકીકરણ બન્યા વિના રસકેન્દ્ર ચિત્રમાં સ્પષ્ટ થઈ શકે નહિ. પરિણામે ચિત્રાકૃતિ વિજયી નીવડે નહિ. એક આખી પ્રતિમાનો ચહેરો તે એનું રસકેન્દ્ર અને સમગ્ર ચિત્રનું કેન્દ્ર તેમાં સમાયેલી બધી આકૃતિઓમાં જે પ્રધાન પાત્રાકૃતિ (Main Figure) હોય તે છે. ચિત્ર જોતાં આ પ્રધાન આકૃતિ પર નજર કરતાં જ સુજ્ઞ પ્રેક્ષકને જાણે એવું ભાસે છે કે આસપાસથી અને બધેથી રસ અને અસર વહીને ત્યાં જ

આપણને આઘાત ન આપે તેમાં જ સમાયેલું છે. અર્થાત્ વિષમપ્રમાણતા જ્યાં વપરાતી ઘટે ત્યાં તેનો પણ અતિરેક થવો જોઈએ નહિ.

સંવાદ

૧૦. સરસ સંકલનનો છેલ્લો ને દસમો નિયમ તે સંવાદ (Harmony) છે. સંવાદને લીધે સમગ્ર સંકલન, ચિત્રના બધા ભાગવિભાગ વચ્ચે એકવાક્યતા સાધી શકે છે. એથી આકારોના સમૂહ, રેખાઓ, રંગો અને તેજછાયામાં એકવાક્યતા આવે છે. આથી ચિત્રમાં કાંઈ પણ પ્રેક્ષકોને આઘાત આપતું અટકે છે. પછી ભલેને ચિત્ર ગમે એટલું નમ્ર કે ઉગ્ર હોય! સંવાદને લઇને સંકલન એવું સરખું અને સરસ બનવા પામે છે કે ચિત્રમાંની પ્રત્યેક વસ્તુ તેના યોગ્ય સ્વરૂપમાં યોગ્ય સ્થળે આલેખાતાં શોભી ઊઠે છે.

આ દસ નિયમોને સંકલનની દસ પ્રભુ-આજ્ઞા Commandments કહીએ તો તે અયોગ્ય નહિ ગણાય. આ નિયમો પ્રમાણે ચાલવાથી અથવા એમનો ભંગ કરવાથી, કલાકૃતિ શ્રેષ્ઠ અથવા ક્ષુદ્ર બને. આ દસ નિયમો જેટલા સક્રિય બને તેટલું ચિત્રસંકલન મોહક બની તેની અસર સુજ્ઞ પ્રેક્ષકને કોઈ અવર્ણનીય એવી સુખસમાધિમાં લીન કરશે. વિખ્યાત રફાએલ (અસ્તીયન ૧૪૮૩-૧૫૨૦)ની કૃતિઓ ખરેખર મહાન છે. એની સર્વશ્રેષ્ઠ કૃતિ (The Transfiguration) 'દિવ્ય સ્વરૂપાંતર'ને વિવેચકો 'જગતનું સૌથી મહાન ચિત્ર' 'The Greatest picture in the world' કહે છે, તે તેની અનેકવિધ નિયમવશતાના કારણે જ. (આ ચિત્ર પુસ્તકની વચ્ચેની આર્ટ પ્લેટોમાં આપેલું છે.)

આવિષ્કરણ

ચિત્રપરીક્ષા માટે યોજાએલા ત્રણ મૂળ વિભાગોમાં ત્રીજો વિભાગ તે આવિષ્કરણ (Expression) છે.

બધી લલિત કલાઓ સાધારણપણે બે મોટા વર્ગોમાં વહેંચાયેલી છે: એકમાં સુશોભનીય (Decorative Art) અને બીજા વર્ગમાં આવિષ્કરણીય (Expressive Art) કલાનો આવેશ આવે છે. સુશોભનીય કલામાં મુખ્યત્વે ઇંદ્રિયજન્ય સૌંદર્યનો આવિષ્કાર થએલો હોય છે. આવિષ્કૃત કલામાં ઇંદ્રિયજન્ય સૌંદર્યના આવિષ્કાર ઉપરાંત તેમાં ખ્યાલાત (ideas), ભાવ (sentiments) અને ઊર્મિઓ (feelings) નોંધપાત્ર હોય છે.

ત્રણ પ્રકારનાં આવિષ્કરણ

જ્યારે કોઈ કુશળ કલાકાર કોઈ આવિષ્કરણીય કલાકૃતિ સર્જે છે ત્યારે માનવઆકૃતિઓને લગતાં ત્રણ પ્રકારનાં આવિષ્કરણ રજૂ કરવા ઉપર તે પૂરું લક્ષ આપે છે.

પ્રથમ આવિષ્કરણ

કલાકાર પ્રથમ તો (Primery Expression) ચિત્ર સંકલનમાંની પ્રત્યેક માનવઆકૃતિની ક્રિયાઓ (action) અને ઊર્મિઓને લગતાં આવિષ્કરણ વિષે વિચારશે. માનવ-આકારોનાં અંગનાં હલનચલનનું નિરૂપણ અને ઊર્મિ પ્રમાણે તેમના ઘાટઘૂટ અને તેનો આવિષ્કાર ચિત્રમાં તે કરે છે. જો તેનાથી, કોઈ એકને બદલે બીજા કોઈ ભાવનું આલેખન થઈ બેસે તો એનું આવિષ્કરણ વ્યર્થ જવાનું. અહંકારની લાગણી લ્યો. તે તિરસ્કારની નજીકનો ભાવ છે. કલાકારને ચિત્રમાં જો કેવળ અહંકાર (pride) જ બતાવવો છે તો તેનો આનુષંગિક ભાવ તિરસ્કાર (contempt) ત્યાં અહંકારના સ્થાને ગોઠવાઈ જવો ન જોઈએ. વિષય પ્રમાણે જો માત્ર અહંકારદર્શન જ કરવાનું હોય તો પછી ત્યાં અહંકારનું જ નિરૂપણ કરવું ઘટે. આ આવિષ્કરણ નિષ્ઠાપૂર્વક દર્શાવવું જોઈએ.

દ્વિતીય આવિષ્કરણ

કુશળ કલાકાર ચિત્રમાં કેવળ માનવચહેરાઓ ઉપર જ ફક્ત ઊર્મિછાપ વ્યક્ત કરતો નથી, પરંતુ તે સિવાય પણ આખી કૃતિમાં જે ક્રિયા તથા જે વિચાર રજૂ કરવામાં આવ્યો છે તેનો આત્મા (spirit) પણ તે રજૂ કરવા મથે છે. ધારેલું આવિષ્કરણ કેવળ આકારો દ્વારા જ નહિ, પણ સમસ્ત ચિત્ર દ્વારા થવા પામે, તો જ ચિત્રમાં આત્મતત્ત્વ પ્રકટ થયું છે એમ કહેવાય. Amiens (ફ્રાંસમાં આવેલું શહેર)ના સંગ્રહાલયમાંનું 'Peace' નામે ચિત્ર લ્યો. તેની પ્રત્યેક આકૃતિ જ કેવળ 'શાન્તિ'ને દર્શાવતી નથી, પણ તે આખી કૃતિ રંગવર્ણમાં, તેજછાયામાં, આકારભાવનાઓમાં અને શૈલીમાં પણ શાન્તિનો અનુભવ કરાવે છે. આ દ્વિતીય આવિષ્કરણ કલાકાર ભાનપૂર્વક તેમજ અભાનપૂર્વક પણ ઉપજાવી શકે.

તૃતીય આવિષ્કરણ

આ જાણીની વાત છે કે નિષ્ણાત કલાભિજ્ઞ કદી કોઈ અન્ય કલાકારની (પછી તે ગમે એવો મહાન કે લોકપ્રિય હોય) શૈલીનું નર્યું અનુકરણ કરતો નથી. તે પોતાના ગુરુ પાસેથી શીખે છે, પણ શીખીને પોતાનું જ વ્યક્તિત્વ ચિત્ર દ્વારા પ્રકટાવે છે. પોતાના વિશિષ્ટ ગુણ અથવા પ્રકૃતિનું આવિષ્કરણ સભાનપૂર્વક નહિ, તો અભાનપૂર્વક એની કૃતિમાં પ્રકટ થયા વિના રહી શકતું નથી. જો તે ઇચ્છે તો સભાનપણે પોતાનું વ્યક્તિત્વ ચિત્રમાં કરી શકે. આમ કરવાથી તે પોતાની કૃતિમાં પોતાની સ્વભાવગતશૈલી *Temperamental Style*) -ને આમેલ કરી શકે છે. કલાકારો એવાં આવિષ્કરણને તૃતીય આવિષ્કરણ (Teritiary Expression) એ સંજ્ઞાથી ઓળખે છે. જો કલાકાર મંનિષ્ઠ હોય તો પોતાનાં અંતરજ્ઞાન (Intuition)ને વશવર્તી એવું ચિત્ર-સંકલન ઊભું કરશે કે તેમાંથી અન્ય કલાકારોથી નોખી પડતી ફોરમ ફેલાતી જોવા મળશે.

હવે આપણે આ ત્રણે આવિષ્કરણોનો અનુક્રમે વિગતવાર વિચાર કરીએ.

'પ્રથમ આવિષ્કરણ': વસ્તુઓ તથા આકારો જેવાં હોય તેવાં તેનાં લક્ષણ ગુણો અદિનની રજૂઆત આ પ્રથમ આવિષ્કરણથી થાય છે. ત્યાં સમજણ ખાતર આપણે એક ઉદાહરણ આપ્યું હતું કે ચિત્રમાં માત્ર 'અહંકારને' સ્થાને 'તિરસ્કાર' ગોઠવાઈ ન જાય, એની રજૂઆતમાં જો ઊર્મિફેર થાય તો વિષયયોજ મૂળ આકૃતિ કે પછી અન્ય આકૃતિઓ પોતાની લાક્ષણિકતા ખોઇ બેસે ને પ્રથમ આવિષ્કરણને હાનિ પહોંચે.

મૂળ પ્રકૃતિની રજૂઆત

આપણે બીજું એક ઉદાહરણ લઇએ. રેશમનો પોતાનો એક ખાસ 'ગુણ' હોય છે. રેશમને રંગવાની અનેક રીતો છે. અને તે રંગવાની એક રીત, બીજી રીતોથી કેટલી અને કેમ જુદી પડે છે તેનુ પણ વિજ્ઞાન હોય છે. ચિત્રપ્રેક્ષક તરીકે તે બધુ જાણવાની આપણી પાસે અપેક્ષા રાખવામાં ન આવે; પણ એ રેશમની રંગાવટ સંબંધી આપણે એક વાતને તો જરૂર નોંધીશુ કે ચિત્રમાં રેશમનો પ્રકાર ગમે એવો હોય, પરંતુ તેને જોતાં આપણને રેશમના ખાસ ગુણનો અને જો આપણે તેનો સ્પર્શ કરીએ તો તે સ્પર્શાનુભવ આપણા મનને રેશમનો જ લાગવો જોઇએ. ચિત્ર જોતાં આ 'રેશમ' છે અને 'જીન' નથી એમ વર્તાઈ આવવું જોઇએ. વળી ચિત્ર મઢેલું કાષ્ઠ આંબાનું હોય તો તે લીમડાનું નથી, એમ વિષય પ્રમાણે મુખ્ય તથા પ્રત્યેક આકૃતિનો ગુણ, જોતાંવેંત જણાઈ આવે અને તેની જ અસર આપણા મન પર પડે તે આ પ્રથમાવિષ્કરણની લાક્ષણિકતા છે. 'The Last of England' નામે ચિત્રાકૃતિ, એ સમજવા માટે ઉત્તમ દૃષ્ટાંત છે. લખનારે તેને વારંવાર જોયું છતાં કદી ધરવ ન થાય એવી એની મોહિની છે. એક નરનારી યુગલ પોતાના પ્રિય દેશ ઇંગ્લાંડનો કિનારો સદાને માટે છોડે છે. એમાં ઊર્મિ અને આયોજનનું એક પ્રબળ મિશ્રણ અદ્‌ભુત રીતે સંવાદ પામ્યું છે. ચિત્રનું કદ છે તો નાનું, પરતુ તે વિગતપૂર્ણ છે. એની રેખાવટ ઉત્કૃષ્ટ છે. પણ એમાં જે ખાસ નોંધવા લાયક અને નેત્ર તથા હૈયામાં જડાઈ રહેવા લાયક છે તે જન્મભૂમિ છોડી જતાં દંપતીના ચહેરા ઉપરની શાંત પણ ઊંડા શોકની પ્રખર છાયા છે; અને તેમના ઊનના જાડા ડગલાઓની, જોતાંવેંત આપણને ચકિત કરે તેવી, વાહ વાહના ઉદ્‌ગાર કરાવવા સમી આલેખ્ય વસ્ત્રકુમાશ છે. આવી તાદશ વસ્ત્ર-કુમાશ ભાગ્યે જ કોઈ કલાકૃતિમાં જોવા મળશે.

શ્રી કૃષ્ણનુ ચિત્ર

એક વધુ ઉદાહરણ માટે આપણે એક વિશ્વવંદનીય મહાન વ્યક્તિને લઈએ. અવતારી પુરુષ અને રાજનીતિજ્ઞ વ્યક્તિ તરીકે દ્વારકાધિપતિ શ્રી કૃષ્ણને ચિત્રમા આલેખવા હોય તો તેમનુ આંગિક અને આધ્યાત્મિક એ બન્ને રૂપ તેમાં આલેખવા જોઈએ. તો જ વ્યક્તિનાં ગુણ, પ્રકૃતિ, ચારિત્રને ચિત્રમાં નિશ્ચયપૂર્વક દર્શાવી શકાય. સખેદ કહેવુ પડે છે કે શ્રી કૃષ્ણનાં આ આંતરબાહ્ય સ્વરૂપ કે ગુણ-પ્રકાર કલા દ્વારા દાખવનારો કોઈ કલાસ્વામી હજી લગી થયો નથી. આંગિક રૂપ દર્શાવવા, છોગાળી બાળકી કે બાળકના મીઠા નરમ ચહેરાવાળી અને આધ્યાત્મિક રૂપના ચહેરા પર શ્યામ કહો કે (બ્લ્યુ) 'નીલા' રંગવાળી છબીઓ જ્યાં જુઓ ત્યાં નજરે ચડે છે. કોઈ કોઈ ચિત્રમા શ્રી કૃષ્ણને અર્જુનના સારથિ તરીકે કુરુક્ષેત્રે રથ દોડાવતા દેખાડ્યા છે, પણ તે કેવળ એક રાજવી રણવીર લેખે.

આમ આ બન્ને છબી-પ્રકારોમાં, ભગવાન શ્રી કૃષ્ણનાં બન્ને સ્વરૂપોની મૂળ પ્રકૃતિની છાપ પ્રકટાવતું આવિષ્કરણ શોધ્યું જડતું નથી.

૧) ક્રાઈસ્ટની છબી

પરંતુ એ ફરિયાદ આપણા પૂરતી જ મર્યાદિત નથી. પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારોએ બાઈબલની કથા પ્રમાણે ઈસુ ખ્રિસ્તની પ્રતિમાઓ અને ચિત્રો બનાવ્યાં. તેમાં જિસસના માથાના વાળ મધ્યમ લાંબા, વચ્ચેથી વહેંચાયેલા, માફકસરની લાંબી દાઢી, નાસિકા સીધી, નેત્રો લગાર લાંબાં અને એમની ત્વચાનો વર્ણ ઘટ્ટ બદામી (Dark Brown) એવું વર્ણન રજૂ કર્યું છે. પણ જિસસ ક્રાઈસ્ટનું ચિત્ર આલેખનાર અસંખ્ય કલાકારોમાંથી માત્ર એક જ કલાસ્વામી જિસસને તેની સાચી પ્રકૃતિમાં આલેખવામાં સફળ થયો છે. આ કલાસ્વામી અન્ય કોઈ નહિ પણ મિલાનના ચિત્રાલયમાં વિરાજતા 'The Last Supper'નો પ્રસિદ્ધ સર્જક લીઓનાર્દ દ વીંચી છે. 'મોના લીસા'ની મહાન કૃતિના એ સર્જકે એમાં જિસસનો શારીરિક દેખાવ જ નહિ, પણ તેની જોડે જિસસનાં માનસિક અને આત્મિક બળનુ યે આવિષ્કરણ કરી દેખાડ્યુ છે. મેજ ઉપર, જેમ એમણે ટેકવેલા હાથ, સહેજ એક તરફ વળેલું શીર્ષ, કરુણ ટપકારૂપ અસરકારક મુખમુદ્રા, 'ભાવિ નક્કી જાણુ છું પણ પ્રભુ જે કરે તે ખરું'—'Thy Will be done' એવો સૂચક ભાવ દાખવતાં, એમનાં કૈંક નીચે નમેલાં નમ્ર નેત્રો, એ બધુ જિસસના આત્મિક અને મૌખિક સૌંદર્યનું દ્યોતક છે. ચિન્મય પ્રેમ, દયા, હિમ્મત, આસ્થા, સહિષ્ણુતા, શ્રદ્ધા, આત્મગત અને દિવ્યતા ઇત્યાદિ એમના ગુણલક્ષણ આ અમર વાક્યમા અંકિત થયાં છેઃ 'Verily! Verily! one of you will betray me this night!' 'જરૂર-જરૂર જ તમારા પૈકી એક જણ આજ રાત્રે મને દગો દેશે.'

મધ્યસ્થ આકૃતિનાં આકર્ષણની સાચવણી

જુદે જુદે સમયે પોતાના વખતમા પ્રખ્યાત લેખાતા પાંચ કુશળ કલાકારોઃ Ghirlando, Raphael, Delsarto, Tintoretto અને Leonardo એ 'The last supper'ની કૃતિઓ આલેખી છે. પરંતુ લીઓનાર્દો સિવાય તેઓમાંના કોઈ એક પણ ચિત્રને મૂળ કથા પ્રમાણે જ લાક્ષણિક બનાવી ન શક્યું. 'Last Supper'ને નામે ઘીરલેન્ડોએ તથા રફાએલે જાણે એ કોઈ મહત્ત્વની ઘટના ન હોય એવું મંદ અને તદ્દન સાધારણ ભોજનના પ્રસંગનુ આલેખન કર્યું છે. જ્યારે ટિન્ટોરેટોએ તો એ ભોજન-પ્રસંગના દૃશ્યને ધાંધલિયું બનાવી મેલ્યું છે. ડેલસાર્ટોએ વિષયનું રહસ્ય કૈંક પકડ્યુ છે ખરું, પણ કૃતિમાં તે લીઓનાર્દોના જેવું ભાવનાબળ દેખાડી શક્યો નથી. પરંતુ લીઓનાર્દો દ વીંચીએ જિસસનાં અંગ અને શીર્ષ દ્વારા કેટલા શક્તિ અને સત્ત્વ (Personality) આલેખ્યાં છે! ક્રાઈસ્ટની બન્ને બાજુ તેમના બાર શિષ્યો ત્રણ ત્રણના સમૂહમાં ત્યાં બેઠેલા છે, તેમની વચ્ચોવચ્ચ જિસસ વિરાજેલા હોવા છતાં લીયોનાર્દોએ કેવી સફાઈથી અને ખૂબીપૂર્વક શિષ્યો અને સ્વામીનું આલેખન કર્યું છે! સૌથી અલગ પડી જતા બધામાં નોખા તરી આવે એવા સર્વેના લક્ષ્યબિન્દુ સમા, ઉન્નત અને દૈવી મહાન વ્યક્તિ સમા ત્યા એ દેખાય છે. જો કે શિષ્યોનુ આલેખન પણ તેમનાં ચારિત્ર પ્રમાણે વિવિધ રીતે લાક્ષણિક છે, પરંતુ ભગવાન જિસસ બધાની મધ્યમાં કેન્દ્ર જેવા સૌથી વિશેષ લક્ષપ્રેરક છે. જો કે પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિ, મેજને જમણે છેડેથી ડાબે છેડે ફરી વળે છે, પણ પ્રેક્ષકનાં નેત્રો જિસસના મધ્યસ્થ આકાર પર જ કેંદ્રિત થાય છે. બારે બાર શિષ્યોની વિવિધ અંગસ્થિતિ અને તેમની ભિન્ન ભિન્ન મુખમુદ્રાને કારણે ત્યાં ચારિત્રનુ, વ્યક્તિત્વનું અદ્‌ભુત નિરૂપણ થયું છે. છતાં ઈસુના દૈવી સ્વરૂપનું અગાધ આવિષ્કરણ જ એ બધાંનાં મૂળ સમુ છે. આથી આખા ચિત્રને શોભા સૌંદર્ય અને ઉઠાવ મળી રહે છે.

સંપૂર્ણ કૃતિ

આ મહાન કૃતિ ઉપર ફરી એક દૃષ્ટિપાત કરીએ. ત્રણ ત્રણના ઝૂમખામા સપ્રમાણ વહેંચાઈ ગયેલા બારે બાર શિષ્યોની મૂળ પ્રકૃતિઓ, કલાકારે એવી તો સ્પષ્ટ આલેખી છે કે ચિત્રની નીચે એ બાર શિષ્યોનો નામનિર્દેશ થયો નથી, છતાં જે વાચકો 'નવા કરાર' (New Testament)થી પરિચિત હોય તેમને પ્રત્યેક શિષ્યાકૃતિને જોતાવેંત જ તેમના નામની ઝટ ખબર પડી ગયા વિના રહે જ નહિ. પાત્રાલેખનની એ જ

વિશિષ્ટતા! એનું નામ તે આવિષ્કરણ! ચિત્રમાં સમૂહ-વહેંચણી (Grouping), પ્રત્યેક આકારની અંગસ્થિતિ તથા ભાવસૂચક ગતિ વગેરે જોતાં આપણને એની પ્રખર અસર લાગ્યા વિના રહે જ નહિ, તેમજ આપણાથી સ્વીકાર્યા વિના ચાલે નહિ, કે હવે આ કૃતિમાં લગારે ય ઉમેરવા જેવું કે કાઢી નાખવા જેવું કલાકારે રહેવા દીધું જ નથી.

પોતપોતાના સમયમાં એ મહાન ચાર કલાકારોની કૃતિ કરતાં લીઓનાર્દો દ વીંચીની એ જ વિષય ઉપરની કૃતિ બધાથી ચઢિયાતી નીવડી, તેનું કારણ અથવા રહસ્ય સર્વે કલાકારો કરતાં લીઓનાર્દોના અધિકતર હૃદયવિકાસ અને તેના ઉચ્ચતમ આવિષ્કરણીય સામર્થ્યમાં રહ્યું છે.

સમસ્ત કૃતિનું આત્મતેજ

આ ચોક્કસ છે કે દ્વિતીય આવિષ્કરણ ચિત્રના અમુક ભાગ-વિભાગ કરતાં સમસ્ત ચિત્ર જોડે જ ખાસ સંબંધ ધરાવતું હોય છે. દ્વિતીય આવિષ્કરણ ચિત્રાકૃતિના સામાન્ય વર્ણભેદને, તેના સમગ્ર ચારિત્ર્યને અને તેના આત્મતેજને પ્રસારે છે અથવા નહિ, તે કહી આપે છે. આખી કૃતિથી ઉપજેલું આ આત્મતેજ (પછી એ કૃતિ ગમે તો કાવ્ય, સંગીત, સ્થાપત્ય કે નાટ્ય વિષયક હોય) પ્રથમ દૃષ્ટિએ વર્તાઈ આવતું નથી, પણ જ્યારે આપણે લક્ષપૂર્વક જોઈએ છીએ ત્યારે તેનું આંતરિક તેજ નજરે ચડે છે. કેટલ માનવાકૃતિઓ પર છવાએલું દિવ્ય તેજ જ નહિ, પરંતુ આખી કૃતિનું આત્મતેજ, આપણને કોઈ ઐહિક વાતાવરણથી પર અને પારલૌકિક અનુભવ કરાવે છે. આ અનુભવ દેખાય એવો નહિ, પણ સૂચનાત્મક હોય છે; અને તે ચિત્રના કોઈ અમુક ભાગ કે આકાર દ્વારા નહિ, પણ સમસ્ત કૃતિમાંથી જ પ્રાપ્ત થઈ શકે છે.

દેખાડે ઓછું અને સૂચવે ઘણું

જેમ વિવિધ પુષ્પની નિજની જુદી જુદી સુગંધ હોય છે, તેમ કોઈ ચિત્રના સમસ્ત રૂપમાંથી કરુણતાની, પ્રેમાવસ્થાની, તો કોઈ વાર વીરતાની અને દિવ્યતાની આત્મતેજ યુક્ત સૌરભ વહે છે. આ સુગંધ લેવા માટે જેમ ચિત્રાકૃતિમાં તેમ તેને જોનાર મનુષ્યના આત્મામાં યે કાંઈ કાવ્યમય, સંગીતમય, પ્રેમમય એવી આત્મગત સુગંધ હોવી જોઈએ. વર્ણવે કે દેખાડે ઓછું, પણ વિશેષ સૂચવે એવી શક્તિને ધગવતા કલાભિજ્ઞોની કૃતિઓની કીમતી મિરાસ તે આ દ્વિતીય આવિષ્કરણ છે.

તૃતીય આવિષ્કરણ-'વ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્ય'ની ચર્ચા

હવે આપણે ત્રીજા પ્રકારના આવિષ્કરણ વિષે જોઈએ. પ્રથમ આવિષ્કરણમાં ચિત્રની મૂળ આકૃતિનાં અને અન્ય આકૃતિઓનાં છૂટાંછૂટાં ચારિત્રની વાત કરી હતી. દ્વિતીય આવિષ્કરણનો સંબંધ સમગ્ર ચિત્રના આત્મતેજ જોડે જોયો, પરંતુ 'Teritiary Expression' 'તૃતીય આવિષ્કરણ'નો સંબંધ ખુદ ચિત્રકારના ચારિત્ર અને વ્યક્તિત્વ સાથે હોય છે. આ વ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્યના પ્રશ્ન વિષે આપણે વિસ્તારથી વિચારવું જોઈએ. કલાકારના વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય સામે અને તેના એ અધિકાર વિષે સવાલ હોઈ શકે જ નહિ, કારણ વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય બધી મહાન કલાઓના અભિન્ન કાર્યકર તેમજ અભિન્ન પ્રદેશ સમું છે. 'The Last Supper' ચિત્રનું જ ઉદાહરણ ફરી લઈએ. ધારો કે એક ફોટોગ્રાફર, ૧૩ (તેર) વ્યક્તિઓને, એક મોટા ખંડમાં મેજ પાસે બેસાડીને 'Last Supper'ના જેવું જ બરાબર ફોટામાં ઝીલે. એ ફોટો ગમે એવો રસમય બને, છતાં મૂળ ચિત્રના જેટલી રસાત્મકતા, આવિષ્કરણ કાજે જેવી જોઈએ એવી, પૂરતી થઈ પડે નહિ. એ ફોટોગ્રાફીથી બનેલી કૃતિ હોઈ, એમાં જે માનવગુણ જોઈએ તેની તો ઊણપ હોવાની જ. એ ફોટોકૃતિમાં, કલાકારની વ્યક્તિગત બુદ્ધિમત્તા તેમજ ઊર્મિઓ એવાં અને એટલાં ગતિમાન થએલાં હોતાં નથી, જે વડે વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યને વ્યક્ત કરતું આવિષ્કરણ તેમાં જન્મી શકે. ચિત્ર ચીતરતાં જેટલી વ્યક્તિગત બુદ્ધિ અને વ્યક્તિગત ઊર્મિ ચિત્રકારના મનમાંથી અને હૃદયમાંથી સ્ફુરે છે, તેવી અને તેટલી એકાદ ફોટો પાડતાં ફોટોગ્રાફરના મનમાંથી કે હૃદયમાંથી પ્રસરે એ અસંભવિત છે. પરંતુ ફોટાને બદલે ચિત્ર આલેખવા ધારેલું 'The Last Supper', ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણેનું એક 'વ્યક્તિત્વ-પૂર્ણ-આવિષ્કરણીય' ચિત્ર તો અવશ્ય બની શકે, જો તે ખરેખરા કુશળ ચિત્રકારથી આલેખાવાનું હોય તો.

સર્જનાત્મક વ્યક્તિત્વ

અહીં ચિત્રકારના વ્યક્તિગત કૌશલ્યની વાત કરી. આપણે હસ્તકૌશલ્ય (Craftmanship) વિષે ઉલ્લેખ

કરતા નથી, પરતુ ખાસ કરી તેના સર્જનાત્મક વ્યક્તિત્વને લક્ષમા રાખી વિચાર કરીએ છીએ એ સર્જનાત્મક વ્યક્તિત્વ, આપણુને સરસ અને શ્રેષ્ઠ કવિઓના રસપૂર્ણ ઉત્કૃષ્ટ કાવ્યોમાથી સાપડે છે, તેવા પ્રકારનુ હોય છે

એક વાત તો સહેજે સમજી શકીએ એમ છે કે પ્રેક્ષકો ચિત્રને જોતાવેંત જ કાઈ તેની સર્જનશક્તિનો, તેના આવિષ્કરણનો કે તેના કર્તા કલાકારના ચારિત્રનો વિચાર કરવા બેસી જતા નથી પ્રથમ તો નજર સામે પડેલી કૃતિ એમને ગમે, પછી જ તે વિષે એ અનેક વિચાર ઉપયુક્ત કરે છે, અને તેના ભોક્તા તેઓ બને છે પછી જેટલી એ પ્રેક્ષકોની સુજ્ઞતા અને સમજદારી તે પ્રમાણે તેઓ ઉપર કહેલી વાતોનો કાઈક વિચાર કરી શકે ટૂંકમા, પ્રથમ ચિત્ર પ્રેક્ષકને આકર્ષે છે અને પછી તેઓ ચિત્રનો મર્મ પકડવા મથે છે ત્યારે પ્રેક્ષક, કૃતિ ઉપરથી તેના કર્તાને જાણવા પ્રેરાય છે, એટલે કર્તાની શક્તિનો, તેના ચારિત્રનો, તેના વ્યક્તિત્વનો, કર્તાની અગત ઢબ, અને એ ઢબ કોઈનુ અનુકરણ છે કે મૌલિક છે તેનો પણ છેવટ વિચાર કરે છે

તૃતીય આવિષ્કરણના ત્રણ મોટા શત્રુ

તૃતીય આવિષ્કરણ સર્વાશે કલાકારના વ્યક્તિત્વ પર અવલબિત છે, પરતુ કલાકારનુ આ વ્યક્તિત્વ તેના ત્રણ મોટા શત્રુઓ સામે રક્ષણ પામેલુ હોવુ જોઈએ એ ત્રણ રિપુઓ તે અનુક્રમે ૧–બળપ્રવેશ (Obtrusion), ૨–અત્યોક્તિ અને ૩–અનીતિ છે

બળપ્રવેશ (Obtrusion) એ સરકારી સત્તાશબ્દ છે એનો અર્થ વિના કારણે અથવા શિરજોરીથી કશા વચ્ચે માથુ મારવુ એવો થાય છે જાડી ભાષામા બોલીએ તો બળપ્રવેશ એટલે 'ઘુસણિયાપણુ' એવો અર્થ થાય 'કલાકારનો પોતાના વ્યક્તિત્વ અગેનો બળપ્રવેશ' એનો ભાવ, તે પોતાની કૃતિમા પોતાના વ્યક્તિત્વને સભાનતા પૂર્વક દાખલ કરી દેવા વિષેનો છે કલાકારની કૃતિમા તેનુ સ્વત્વ કે વ્યક્તિત્વ પ્રવેશ્યા વિના રહે જ નહિ તે પોતે નિજને પોતાની કૃતિથી અલગ અને અલિપ્ત રાખી શકે નહિ, પરતુ પોતાની કૃતિમા થતો વ્યક્તિત્વ પ્રવેશ ઘુસણિયો અથવા સ્પષ્ટ થઈ જાય એવો ન હોય એની એણે સભાળ રાખવી જોઈએ વાર્તાલેખક પોતાની કૃતિમા દાખલ થયા વિના રહેતો નથી, પણ તે જેમ અભાનપણે (unconciously) તેમા પ્રવેશે છે અથવા બળજોરીથી પ્રવેશતો નથી, તેમ ચિત્રકારે પણ ચિત્રમા પોતાના વ્યક્તિત્વને મોટે ભાગે અજાણતા પ્રવેશ થવા દેવુ જોઈએ આપણે અભિનેતાનુ ઉદાહરણ લઈએ જો તે 'કલાકાર–અભિનયકાર' હોય છે તો આપણે તેનો અભિનય જોતા, જોઈ શકીએ છીએ કે તે, અભિનય કરતો હોવા છતા અભિનય કરતો હોય એવુ લાગતુ કે દેખાતુ નથી કલાકાર જ્યારે પોતાના અભિનયમા સફળ ઊતરે ત્યારે તેનો અભિનય સ્પષ્ટ રીતે અભિનય તરીકે પ્રેક્ષકોનુ લક્ષ દોરતો નથી આ કારણે જ માટે 'વ્યવહાર પયોગી અભિનય'ના પુસ્તકમા આ લેખકે એક ચબરાકિયુ મૂક્યુ હતુ કે 'જ્યારે પાત્ર જીવતુ બને છે ત્યારે અભિનય મૃત્યુ પામે છે' તેનુ કારણ એ જ કે તે વેળા એ કુશળ નટ 'હુ અભિનય કરુ છુ' એવા ભાનમાથી બહુધા મુક્ત થઈ ગયો હોય છે બીજા શબ્દોમા બોલીએ તો એ અભિનયમા એના વ્યક્તિત્વનો બળપ્રવેશ હોતો નથી જેમ અભિનય વિષે, તેમ ચિત્રાકૃતિમા ચિત્રકારની જે અભાનની સ્વાભાવિકતા આપમેળે આવે છે તેનુ કારણ પણ આ જ છે

અત્યોક્તિ

પ્રત્યેક કલામા, ઘટે ત્યા અમુક અંશે અત્યોક્તિની આવશ્યકતાનો કોઈથી અસ્વીકાર થઈ શકે એમ નથી પરતુ એ અત્યોક્તિ વધુ પડતી ન હોવી જોઈએ, કારણ વધુ પડતી અત્યોક્તિ ચિત્રાકૃતિના સૌદર્યને હાનિ પહોચાડે છે

અનીતિ

પેલો પુરાણો વિવાદાસ્પદ પ્રશ્ન 'કલાને નીતિ-અનીતિ સાથે શુ લાગે વળગે' તે અત્રે વિસ્તૃત ચર્ચાને અવકાશ આપે એમ છે કોઈ પણ કલાકૃતિ કે ચિત્રાકૃતિ વિષે નીતિ અને અનીતિ તે શુ, તેની લાબીટૂકી કર્યા વિના, જે ચિત્ર આપણને ઈશ્વર ભણી લઈ જવામા વત્તે કે ઓછે અંશે કામ લાગે અથવા ચિત્રપ્રેક્ષકોના અતરમા રહેલા ઐશ્વર્યને આછા ઊડા પ્રમાણમા જગાડી જાગૃત કરે (પછી તે ચિત્રપ્રકારના પાત્રો વસ્ત્રસજ્જિત હોય કે વસ્ત્રરહિત હોય, તો પણ) તે અનીતિપ્રદ ચિત્ર છે એમ ન કહી શકાય, અને તેને અનીતિદર્શક કે અનીતિ ઉત્તેજકની ઉપમા આપી ન શકાય

ગાંધીજી શું કહે છે?

સુંદર માનવદેહને આલેખતી સૂચક નમતા બે પ્રકારની હોય છે: એક એવી સૂચક કે મન ઉપર માઠી અસર લાવે, અને બીજી મનને સાચા સૌંદર્યનું દિવ્ય ભાન કરાવે તેવી. ભૂંડાં સૂચનો ન કરે, પણ વિષય અને વસ્તુ અનુસાર દિવ્ય આહ્‌લાદ આપે એવાં ઓજાવધનાં નગ્નાકૃતિ ચિત્રો કલાકૃતિઓ લેખે, શું પશ્ચિમમાં કે શું પૂર્વમાં, પરાપૂર્વથી યોગ્ય અને આવશ્યક લેખાતાં આવ્યાં છે–લેખાય છે–લેખાતાં રહેશે. અજંટા અને વેટિકનમાંની અનેક પ્રખ્યાત કલાકૃતિઓ બીજા પ્રકારની હોવા છતાં, તે તેના વિષય અને વસ્તુ અનુસાર પૌરાણિક ને ધાર્મિક કહેવાય છે, એટલું જ નહિ પણ તેની પાછળ તેના બનાવનાર કલાકારનું જે શુદ્ધ માનસ હોય છે, અને તે શુદ્ધ માનસને લઇને જે ચિત્રો સુસૂચનાત્મક હોય છે, તેમને નીતિમાન જ લેખી શકાય. દિવ્યતાના અને સંપૂર્ણતાના નમૂના સમી ગણાતી જગપ્રસિદ્ધ કલાકારોની આવી નગ્નાકૃતિઓને આપણે કેમ કરી 'અનીતિ ઉત્તેજક' કહી શકીએ? ગાંધીજી જેવા સર્વશ્રેષ્ઠ નીતિમાન પુરુષે પણ, આત્માને જગાડે એવી દિવ્ય નગ્નતાનો કદી યે વિરોધ કર્યો નથી. બારમા 'ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ સંમેલન'ના પ્રમુખપદેથી ભાષણ કરતાં એમણે નીચલા વિચાર રજૂ કર્યા હતા: 'બેલૂર મઠમાં મેં એક ચિત્ર જોએલું, જે જોતાં ક્રાઈસ્ટનુ ચિત્ર પણ હું ભૂલી ગયો. ત્યાંના પ્રાચીન મંદિરમાં નગ્નાવસ્થામાં ઊભેલી એક બાળાનું એ ચિત્ર હતું. એ નગ્નબાળા આકુળવ્યાકુળ હતી. એ ચિત્ર નહિ, પણ સાક્ષાત રંભા હોય તેમ જણાતું હતું. એના પગમાં અંગૂઠે વીંછી હતો. બાળા વસ્ત્રો આમતેમ ત્રોડી રહી છે. એ વીંછી જોઈ હું સમજી ગયો કે એ સાક્ષાત કામદેવના હતા. વીંછી ભલે પોતાનો વિજય થયેલો માને, પણ એ બાળાએ આખરે એને પોતાની પાસેથી ખખેરી કાઢયો છે એમ હું ચેતી શકયો. કળાને જીભથી બોલી બનાવવાની જરૂર નથી.'

સારાંશ: જેઓ સમજદાર છે–અને નીતિગ્રાહક છે તેઓ કશું કહ્યા વિના કલા અને કલાના નીતિમાન કે અનીતિમાન પ્રકારને વર્તી શકે છે, સમજી શકે છે. નમતા જાતે અને મૂળે પ્રભુની આપેલી અને બનાવેલી એક સુંદર ચીજ ગણાય એ તેઓ સમજે છે. કળાકારોએ અને પ્રેક્ષકોએ તેને પોતાની હલકી અથવા ઉચ્ચ બુદ્ધિ પ્રમાણે ભ્રષ્ટ કરી છે, અથવા ઇશ્વરના તેજ જેવી ઐશ્વર્યમય બનાવી છે. તાત્પર્ય એટલું જ કે કુદરતની સામે આંખ બંધ કરી ન શકીએ, પણ વિવેકપુરઃસર તેની ચૂંટણી કરી શકાય.

નગ્નાકૃતિચિત્ર અને ચોખલિયા વૃત્તિ

હવે ધારો કે ચોખલિયા વૃત્તિની કોઈક વ્યક્તિઓ આ બેલૂરની કે અજંટા કે વેટિકનની જગપ્રસિદ્ધ ચિત્રાકૃતિઓને 'નમતાના દોષ'માંથી બચાવવા કાજે 'ઉદાર' બની, ચિત્રોમાંની નમતા ઢાંકવા (એટલે કે 'નીતિનું રક્ષણ' કરવા) કોઈ આજના ચિત્રકાર (અલબત્ત, કુશળ ચિત્રકાર)ને રોકી, તેને એ કામ સોંપે તો તેનું પરિણામ શું આવે? પરિણામ અશુભ તથા હાનિકારક આવે. કળાની આગલી તથા હાલની બે શૈલીઓનું અસંગત મિશ્રણ મૂળકૃતિમાં ભંગાણ પાડે; પ્રાચીન રેખાંકનથી તે વિભિન્ન સ્પષ્ટપણે તરી આવે, જૂના અસલી રંગો સાથે નવા નકલી રંગોનો અણગમતો વિરોધ નેત્રોને કનડે, એટલું જ નહિ પણ આ પ્રાચીન પૌરાણિક ધાર્મિક ચિત્રોનો ગર્ભિત મર્મ અને એવાં ચિત્ર બનાવવાનો સાચો ઉદ્દેશ, નમતાને 'ઢાંકવાના' નવા ફેરફારથી સાવ માર્યો જાય. ખાસ કરીને ધાર્મિક તથા પૌરાણિક રૂપક ચિત્રોમાંની નમતામાં કાંઈ જ્ઞાનસૂચક, નીતિસૂચક રહસ્ય હોય છે. તેની પાછળ ફિલસૂફને કે કવિને છાજે એવી અનેરી અસાધારણ કલ્પના હોય છે. માટે એ સર્વનો સર્વનાશ થાય એવો 'નીતિરક્ષક' ફેરફાર એ તો અપરાધ જ લેખાય. આવો અપરાધ તો એ ચિત્રોના મૂળ કર્તાઓના આત્માને કપાવનારો અને કળાપ્રિય જનનાનાં હૈયાંને ચીરી નાખનારો થઈ પડે. જો કોઈ, નમતાને વસ્ત્રથી ઢાંકીને કલાના અમર નમૂના સમાન પ્રખ્યાત ચિત્રોમાં આવો કલાહીન ઘાતક ફેરફાર આણે તો તે ચિત્રો પોતાનો સુંદર મર્મ અને મૂલ્ય ખોઈ બેસે. આવો ફેરફાર લાવવાથી અજંટા, વેટિકન કે પછી પૂર્વે અને પશ્ચિમનાં મહાન ચિત્રાલયો 'પવિત્ર નથી' તે 'પવિત્ર' બની જશે અને ચિત્રપ્રેક્ષકોનાં નબળા મનનું બસ બધું રક્ષણ થઈ જશે એવું ધારવું, જેટલું અવિચારી તેટલું જ અનુચિત છે. વિષય કે કથાની અસલિયતને ભૂલીને, પ્રાચીન વસ્ત્ર-

પરિધાનની ખરી પ્રણાલીને તજીને, ઇતિહાસને ચૂકીને, 'નીતિ જાળવવી', જ્યાં જરૂર ન હોય ત્યાં પણ નગ્નતાને ખાતર જ નગ્નતાનો બહિષ્કાર કરવો એ નીતિધર્મ નથી કે નથી કલાધર્મ. જે ચિત્રકાર આટલું બરાબર સમજે છે તે ચિત્રકારને નિજના વ્યક્તિત્વને જાહેર કરનાર આ 'તૃતીય આવિષ્કરણ'ને અનીતિ સામે રક્ષણ આપવાની ભાગ્યે જ જરૂર રહે.

'કલા ખાતર કલા'

પરંતુ, ચિત્રકારનું વિકૃત માનસ જાહેર કરતું વ્યક્તિત્વ, જ્યારે તેની કૃતિમાં પ્રવેશે ત્યારે અચિત, તૃતીય આવિષ્કરણ, પરિમલ પ્રસારવાને બદલે દુર્ગંધ ફેલાવનારું બને એમાં શક નહિ. પ્રેક્ષકના ઐશ્વર્યને હાનિ પહોંચાડે એવી કૃતિને અનીતિમાન ગણવાની જો કોઈ ચિત્રકાર કે પ્રેક્ષક ના પાડે, 'કલાને ખાતર કલા'ને નામે તેનો બચાવ કરે, તો માની લેવું કે તે કલાનો બચાવ કરવાને બદલે પોતાના વિકૃત માનસનો બચાવ કરવાનો જ પ્રયાસ કરે છે. તે કહે છે: "નીતિ-અનીતિનો સવાલ મનુષ્યના મનને અવલબીને રહેલો છે. નીતિ-અનીતિ ચિત્રકલા વિષે હોઈ શકતી નથી. કોઈ પણ કલામય આકૃતિને કે ચિત્રને 'નીતિમાન' કે 'અનીતિમાન' એવું 'લેબલ' લગાડવાની અગત્ય નથી. અમે ચિત્રમાં દાખવેલું સત્ય તમે વિકૃત કહો, એટલું તમારું મન ગંદું. એમ તો જગતમાં એવા ઘણા ય પ્રેક્ષકો પડ્યા છે જેઓ ઐશ્વર્ય ઉત્પાદક નગ્નાકૃતિઓ જોઈને પણ મનને ભ્રષ્ટ કરે છે. એટલે કલાયુક્ત ચિત્રના દર્શન ઉપરથી પ્રેક્ષકો આવાં કે તેવાં સૂચન મેળવી રહે તો તેમાં ચિત્રનો કે ચિત્ર બનાવનારનો વાંક કાઢવો વાજબી નથી," વગેરે.

કલાનો માનવતા અને દિવ્યતા સાથેનો સંબંધ

આ ચાતુરીપૂર્ણ તકરારનો ઉત્તર એક જ વાકયથી આપી શકાય કે જેમ એક પક્ષે નિર્દોષ ચિત્રમાંથી પણ ગંદી છાપ ઝીલનાર મનના પ્રેક્ષકો આપણને ન જોઇએ, તેમ બીજી બાજુએ અશ્લીલ ચિત્રો વડે આપણા મન ઉપર માઠી છાપ પાડે એવી દિવ્યતા વિનાની વાસ્તવિકતાને અને કલાને દર્શાવનાર ચિત્રકારોની પણ આપણને જરૂર નથી. જે ચિત્રકારો તથા પ્રેક્ષકો 'કલાને ખાતર કલા'ના સૂત્રનો ઢંઢેરો જોરશોરથી પીટે છે તેમને આપણે નમ્રતાપૂર્વક પૂછીએ કે: 'જો કલાને ખાતર કલા હોય તો શું માનવતાને ખાતર કલા નહિ? નગ્નતા, વાસ્તવિકતા, સુંદરતા એ જ ત્રણેનો વિચાર કલા વિષે કરવામાં આવે તો દિવ્યતાનો નહિ? માનવતા અને જનતાનો નહિ? સુંદરતા અને વાસ્તવિકતા ચિત્રમાં લાવવી હોય તો તે મોહક, પણ ઠગારી ન હોવી જોઇએ-કોઈ મોહક રંભા પાછળ કામાસક્ત આત્મભ્રષ્ટ વેશ્યા છુપાએલી હોય તેવી છાપ પ્રેક્ષકોના મન ઉપર ન પડવી જોઈએ; અને ચિત્રમાં નગ્નતા આણવી હોય તો એવી હોવી ઘટે કે તે જોતાં, જોનાર નગ્નતાને પણ વિસરી જાય. જે નગ્નાકૃતિમાં ખુલ્લી કે છુપાએલી અશ્લીલતા (Vulgarity) હોય, જે નગ્ન કલાકૃતિમાં સદ્‌ભાવના, ઉચ્ચ આશય, કાંઈ કાવ્યમય-આદર્શ-તત્ત્વ ન હોય, જેમાં દિવ્યતાનો મૃદુ પ્રકાશ ન હોય, તેવાં ગંદાં સૂચનો ઉપજાવવાની ખાસિયત ધરાવતાં ચિત્રો આલેખી, પછી જાણે પોતાને પ્રેક્ષકો જોડે કાંઈ સંબંધ જ ન હોય, પોતાની કૃતિને જનતા અને તેની માનવતા જોડે કાંઈ લેવાદેવા જ ન હોય તેમ 'કલાકાર' તરીકે એ બધાંથી પોતાને અલગ ગણી-ગણાવી 'કલાને ખાતર કલા'ના સૂત્રને ચિત્રકારે પોતાના બચાવમાં લેવું એ જેટલું અયોગ્ય તેટલું જ ખેદ ઉપજાવનારુ છે.

વિષયની ઉચ્ચ અને ઊતરતી કક્ષા

કેટલાક કલાકારો અને પ્રેક્ષકો પણ જ્યારે એમ ગર્વપૂર્વક કહે કે 'કલાધર્મ પ્રમાણે અમારે કાંઈ વિષયની ઉચ્ચ કે નીચ કક્ષા જોવાની હોય જ નહિ;' ત્યારે, સંસારમાં સમાજ વચ્ચે તેમના સંખ્યાબંધ વહેવારોમાં ઉચ્ચતા—નીચતાનો વિચાર પણ તેમને કરવાનો રહે છે, એ હકીકત તેઓ ભૂલી જતા લાગે છે. જો નિજના સ્ત્રી કે સંતનોમાં ઉચ્ચતા હોય, તો તે જોઈ તેનો તેઓ સ્વીકાર કરે છે, તેને વખાણે છે, તેની વાહવાહ પણ પોકરાવે છે. પરંતુ જો પોતાની પત્નીમાં કે સંતતિમાં નીચતાના અંશો હોય તો તેઓ તેનાથી અજાણ રહી શકતા નથી, તેને સાંખી શકતા નથી, અને તેમની નીચતાના છાંટા પોતાને અને આસપાસનાંઓને ઊડશે એનો તેમને ખ્યાલ હોય છે જ. એનો ભય તેમને રહે છે અને એ ભયનું નિવારણ કરવા તેઓ ઉત્સુક પણ બને છે. તો પછી, આપણે એ કલાકારોને નમ્રપણે પૂછીશું



જ્ઞાની કવિ અખો ભગત સહિયિક દૈનિક જીવનચિત્ર — ચિત્રકાર રવિશંકર રાવળ

મસાગનુભવ ચાખ્યા ... અખા ... ચ ... ગાથા માટ્ય



ઝાનુ

ચિત્રકાર સોમાલાલ શાહ



પુનરાગમન રૂપકમય ચિત્ર ચિત્રકાર લૉ. લેઈટન



રાણીવાસનો નવો પરોણો દૈનિક જીવનચિત્ર ચિત્રકાર ફ્રેડરિક ગુડૉલ, આર એ

(શ્રી વૉકર આર્ટ ગેલેરી લિવરપૂલ)



ઍવન્યુ એક સુંદર દગ્ભૂમિ ચિત્ર ચિત્રકાર: હૉબિમા. જુઓ પ્રકરણ ૫ અને ૬

(નૅશનલ ગૅલેરી)



ઉજાણી સ્પેનિશ ચિત્રકાર મ્યુરિલોએ આ જ વિષયના કેટલાક ચિત્રો દોર્યા છે એમાનું એક અહીં આપ્યું છે
રેખાંકન અને પાત્રાલેખન તથા પીંછીની સબળતા માટે મ્યુરિલો જાણીતો છે



કર્ણ અને કુતી પૂર્ણ છાયાચિત્ર ચિત્રકાર: કનુભાઈ દેસાઈ (જુઓ પૃ ૧૦૦)



સિસ્ટાઇન મૅડોના ચિત્રકાર રફાએલ

નાજુક રેખાત્મક તથા વિશુદ્ધ રેખાઓ દર્શાવતુ મહાન ચિત્રકાર રફાએલનુ પ્રખ્યાત ચિત્ર જુઓ પૃ ૬૫

(બાજુમા) **ઇસુનુ દિવ્ય સ્વરૂપાંતર** ચિત્રકાર રફાએલ આ કલાકૃતિને 'જગતના સૌથી મહાન ચિત્ર' લેખે ઘણા તજજ્ઞો સ્વીકારે છે એમા કલા કૌશલ્ય ઉપરાંત ઉન્નત ભાવના ભવ્યતા અને સંવાદની વિશેષતા ખૂબ જ આકર્ષક છે જુઓ પૃ ૧૧૮ (વેટિકન)





મોના લિસાનું અગમ્ય સ્મિત જુઓ પૃ ૩૨ (લૂવ-પેરીસ)
ચિત્રકાર લીઓનાર્દો દ વિંચીનું આ ચિત્ર હમેશાને માટે ચિત્રસૃષ્ટિનો ચર્ચાસ્પદ વિષય બની રહ્યો છે



પડાવ કાંગડા કલમની ચિત્રકળાનો એક સુંદર નમૂનો જુઓ પૃ ૫૨

'અજવાળી રાતે નદીના તીરે રમતા કૃષ્ણની બાળલીલા'નું આ દશ્ય પહાડી ગઢવાલ કલમના કલાકાર માણકુની કૃતિ છે

ધ લારટ સપર લીઓનાર્દો દ વિંચી ધ લારટ સપરવાળી બધી કૃતિઓમાં સૌથી ચડિયાતું પ્રભાવશાળી સાદુ છતાં સૌથી સરસ ચિત્ર.
(રીફેક્ટરી ઑાવ સાન્ટા મારિયા દ લા ગ્રેઝી-મિલાન) જુઓ પૃ. ૧૧૬



ડેનિસના બાળ સંતને જિનેવીએવની આશિષ
ચિત્રકાર: કેવાનિસ

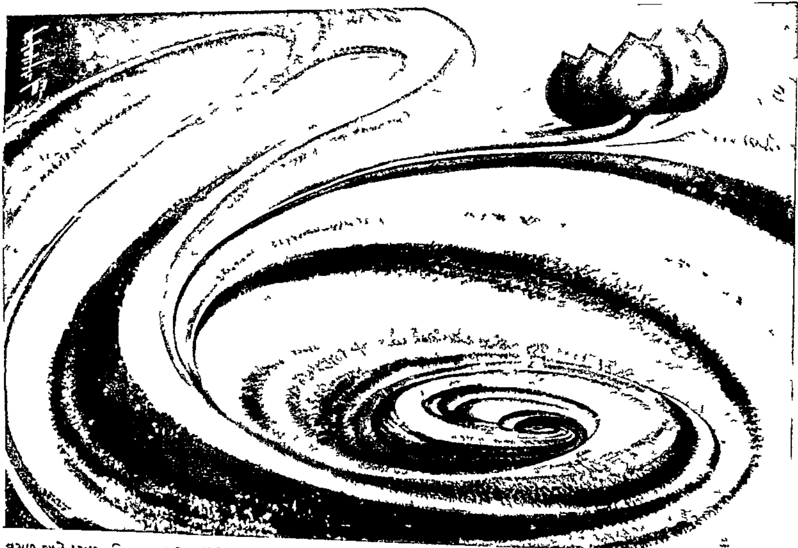
આ ચિત્રની બે વિશિષ્ટતાઓ છે. એમાં તેજ અને છાયાની સુસંગતી દેખાડાઈ છે, તદ્ઉપરાંત એમાં દર્શાવેલી સર્વે વ્યક્તિઓની પ્રસંગાનુસાર ઢબછબથી, ખાસ કરી પ્રત્યેકના વિભિવિધ મુખભાવથી ચિત્ર ખરે જ આવિષ્કરણીય(expressive) થવા પામ્યુ છે



ધ લાસ્ટ સપર ચિત્રકાર રફાએલ શણગારદર્શી ખરુ પણ નાટકીય તત્ત્વમા સાવ મે ળુ ચિત્ર લીઓનાર્દોની કૃતિ જોડે સરખાવતા ઘણુ ઓછું પ્રભાવશાળી



ગંગા-યમુના—સખી-બેલડીના વિવિધ પાત્રો અને ચિત્રો ઉપજાવવામાં કનુ દેસાઈની એક લાક્ષણિકતા છે. ગંગા અને યમુનાના સંગમ આગળ ગંગાનાં શ્વેત નીર અને યમુનાનાં કાદવડોળાયા નીર મળે છે ત્યા થોડે સુધી બેઉ પ્રવાહો એકબીજામા ઘસાતા મળતા સ્પષ્ટ દેખાય છે. જાણે હિમાલયની પુત્રીઓ બંને બહેનો ઘણે કાળે મળી હોય અને પ્રેમના ઉમળકામા રમી રહી હોય એવી, એક શ્વેત અને એક શ્યામલવદન તારુણ્યભરી પ્રવાહના મદે ઉછળતી ભેટ લઇ રહી ન હોય? કલાકારને કુદરતના પ્રસંગોમાં ય જીવનના ભાવો આલેખવાની કેવી ઊર્મિ થઈ આવે છે તેનું આ સુંદર દૃષ્ટાંત છે.



વમળ અને કમળ ચિત્રકાર શ્રી એસ. નં. ઢિવાલ

રંગ અને વળાંકામય રેખાના પ્રયોગમાંથી નિપજાવેલ સુંદર ચિત્ર

કે શા માટે તેમણે પોતાની કલાકૃતિ વિષે પ્રસ્તુત ઉચ્ચતા અને નીચતાની વિચારણા તથા જવાબદારી ન સ્વીકારવી? અધમ સ્ત્રી કે પત્ની કરતાં શું અધમ ચિત્રની ખરાબી ઓછી છે?

રમણીઓ અને ચિત્રાકૃતિઓ

આપણે એક વિશેષ ઉદાહરણ લઈ આ 'કલા ખાતર કલા'ના એકપક્ષી હાનિકારક સૂત્રની પોકળતા જોઈ લઈએ. રમણીઓ પેઠે કલાકૃતિઓને પણ ત્રણ વર્ગમાં વહેંચી શકાય: (૧) જેઓ પુરુષોને પ્રેરણાનાં પાન કરાવી તેમને ઉન્નત પથે ચઢાવી, કીચડમાંથી બહાર કાઢી શુદ્ધ વાતાવરણમાં જીવતા કરે છે. (૨) જેઓ પુરુષોને નર્કયાતનાનો અનુભવ કરાવે છે. (૩) જેઓ માત્ર નામની જ સ્ત્રીઓ છે. આ ત્રણમાનો પહેલો વર્ગ પૂજ્ય છે, બીજો વર્ગ સમાજ માટે ભયકર્તા હોઈ અનિચ્છનીય છે, ત્રીજા વર્ગ પ્રત્યે નિઃસ્પૃહતા દાખવવી યોગ્ય છે. ચિત્રો પણ તેમના પ્રકાર પ્રમાણે રમણીઓ માફક પ્રેક્ષકો પ્રત્યે આ ત્રણે પ્રકારે વર્તે છે. ભલે સરસ આયોજન હોય અને દેખાવમાં ચિત્ર સુંદર હોય, પણ જો તે સુરુચિમાન (Good Taste) ન હોય, તેમાં વિષયની સુરુચિ ન હોય, અને ભાવનાવિષયક સુરુચિ પ ન હોય તો પછી ચિત્રનું તાદૃશ્ય સૌંદર્ય શા કામનું? તો પછી 'કલા ખાતર કલા' એ વિધાનની સાર્થકતા યે શી?

ચિત્રકાર કેવો હોય

વિચાર કરો: ચિત્રકાર તે કોણ? એનો દરજ્જો શો? એનુ મહત્ત્વ અને ઐશ્વર્ય કેવાં? 'શતદલ'ના કવિકર્તા ઇન્દુલાલ ગાંધીની અત્યંત સુંદર, સચોટ પંક્તિઓમાં ચિત્રકારને નીચે મુજબ સંબોધન છે:

'તું દૃષ્ટિનો વિજેતા, તનુજ પ્રગતિનો—વિશ્વ-
સૌન્દર્યવાંછું
તારા શ્વાસે કલાનું ભ્રમણ, સુભગા સાધના
નિત્યસંગી;
તું કાવ્યાત્મા, પથિક પણ તું કલ્પનાનો, પવિત્ર
માર્ગે તારું ઊડવું, સુરુચિની રખેવાળી તારી.'

ચિત્રકાર એવો હોય છે—બલ્કે હોવો ઘટે. આનાથી સરસ અને આનાથી સાચી બીજી કોઈ વ્યાખ્યા ચિત્રકારની હોઈ શકે નહિ. હવે જુઓ, કે આટઆટલી ગુણ-લાયકાત ધરાવનારા ચિત્રકાર સાથે નબળાં કે ગંદાં સૂચનોવાળી કૃતિનો સંપર્ક હોઈ શકે ખરો?

સર્વે કલાકૃતિઓનું સત્ત્વ

જો ચિત્રકાર 'કલા'ના નામે અને વ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્યના નામે હલકી ભાવના જગાડનારી અશ્લીલ ચિત્રાકૃતિઓ આલેખે તો તે કૃતિઓ અનીતિમાન જ કહેવાય. એવા ચિત્રકને 'કલાકાર'નું નામ પણ ન છાજે. એવા ચિત્રકારના વ્યક્તિત્વ જોડે સંબંધ ધરાવતું, એનાથી ઊપજતું એનુ તૃતીય આવિષ્કરણ (Teritiary Expression) વિશુદ્ધ પ્રકારનું કદી ઊપજી જ ન શકે. લસણમાં ગુલાબની સુગંધ કઈ રીતે આવી શકે? ચિત્રકારોનુ આદ્ય આવિષ્કરણ અને તેનું દ્વિતીય આવિષ્કરણ ગમે એવું યોગ્ય અને સરસ હોય, પણ જો તેનું આ તૃતીય આવિષ્કરણ અશુદ્ધ પ્રકારનુ હોય તો એ કૃતિમાં, આયોજનનુ સૌંદર્ય ગમે તેટલું હોય, પણ તે ઉમદા (sublime) તો ન જ કહેવાય; કારણ ત્રણે આવિષ્કરણોમાં બધાથી મહત્ત્વનું અને અગત્યનું આવિષ્કરણ આ તૃતીય આવિષ્કરણ છે. બધી કલાકૃતિઓનું સત્ત્વ કેવળ આ તૃતીય આવિષ્કરણ છે. જેનું આ તૃતીય આવિષ્કરણ જેટલું ચઢિયાતું તેટલું તેનું ચિત્ર ચઢિયાતું બને અને તેટલા પ્રમાણમાં પ્રેક્ષકોને પણ તે ઉન્નત કરે. કલા અને કૃતિ આ મહાન કાર્ય માટે સર્જાયેલાં છે. ઈ. એફ. બેનસને (અંગ્રેજ ગ્રંથકાર: જન્મ ૧૮૬૭) યોગ્ય જ કહ્યું છે:

'Literature and Drama Music and Painting are great doors flung wide to admit one to the sunshine of God.'

૧૦

ચિત્ર-વર્તાવના જુદા જુદા પ્રકારોની સમજણ

ચિત્રકારો રંગ અને આકારની પોતાની દુનિયા વિવિધ દૃષ્ટિએ જુએ છે તેમ કરતા કેટલાક ચિત્રકારો કૅનવાસને એકાદ અરીસો હોય એમ ધારી, તેમા પોતાની નજર સામેની દેખાતી બધી વસ્તુઓનુ અડગ વફાદારીથી ને અનહદ કાળજીથી પ્રતિબિંબ પાડે છે ચિત્રદર્શનનો આ એક પ્રકાર થયો કેટલાક કલાકારો કુદરત એ જાણે એકાદી વખાર કે ભંડાર હોય તેમ તેમાથી જે જે વસ્તુઓ અને જે જે દૃશ્યો પોતાને બહુ ગમતા હોય અને જેમની છાપ પોતાના મન ઉપર દૃઢપણે બેઠી હોય તેમની ખાસ ચૂંટણી કરી તેમને, પોતાને અનુકૂળ સમસ્ત સૌંદર્યથી, વિચારણાથી અને લાક્ષણિકતાથી અપનાવે છે અને શણગારે છે આ બીજો પ્રકાર થયો

વળી કેટલાક ચિત્રકારો, ચિત્રરૂપે પ્રેક્ષકો સમક્ષ એવી વિલક્ષણ, તરંગી, અપરિચિત અસરો રજૂ કરે છે કે જે, તેમને તેમની આસપાસની દૈનિક દુનિયાનુ દર્શન કરાવવાને બદલે કેવળ સ્વપ્નવત્ જીવન (Dream life) દર્શાવે છે આ ત્રીજો પ્રકાર થયો

ચિત્રકારનો 'ઉદ્દેશ'

ચિત્રો વિષે આવા વિવિધ પ્રકારો હોવાનુ કારણ એ જ કે પ્રત્યેક કલાકાર કોઈ એક પોતાના અંગત ઉદ્દેશ (Motive) પ્રમાણે તેમજ પોતાના કોઈ એક ખાસ દૃષ્ટિબિન્દુ (Point of View) અનુસાર ચિત્રના વિષયને આલેખે છે જેવો એનો હેતુ અને જેવું એનુ દૃષ્ટિબિન્દુ (Point of View) અનુસાર ચિત્રના વિષયને આલેખે છે

'ઉદ્દેશ' એક માનસિક શક્તિ છે કે જે, એકાદ વાત, બનાવ, પ્રસંગ, ક્રિયા કે કાર્યને ગતિમાન કરીને તેમને ઉત્તેજના આપે છે અને ચિત્રકારને તેના કાર્ય માટે અમુક માર્ગે દોરી અમુક પદ્ધતિ (Method) પ્રમાણે તેના હાથે તેના વિષયનુ આલેખન કરાવે છે

ચિત્રકારનુ 'દૃષ્ટિબિન્દુ'

જે સ્થૂળ અથવા સૂક્ષ્મ બિન્દુ (Point) આગળ મનુષ્ય ઊભો રહી, ત્યાંથી માંડીને કોઈ એક વસ્તુને જુએ, કોઈ એક વાતને વિચારે તે તેનુ દૃષ્ટિબિન્દુ કહેવાય ઉદાહરણ તરીકે: તમે બારી પાસે ઊભા રહી રસ્તે જતું સરઘસ જુઓ છો અહીં બારી એ તમારુ સ્થૂળ દૃષ્ટિબિન્દુ બને છે પણ અહીં બારી આગળ ઊભેલા તમારા શરીરની વાત એકલી નથી, બારી આગળ ઊભેલા તમારા મનની વાત પણ તેની સાથે સંકળાએલી છે જ્યાંથી માંડીને તમારું મન એ સરઘસનો વિચાર કરવા માંડે તે માનસિક બિન્દુ અને તમારું સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિબિન્દુ ગણાય છે તમે જન્મ્યા ત્યારે તમારા માતપિતા અને પૂર્વજો દ્વારા તમને જે મન વારસામા મળ્યુ અને પછી શિક્ષણ અને કેળવણી તથા અનુભવથી તમે એ મનને ખીલવીને જે બિન્દુ પર આણ્યુ તે તમારું પોતાનુ ખાસ ને અંગત 'દૃષ્ટિબિન્દુ' (Point of View) કહેવાય તમે ગુજરાતમા જન્મ્યા, ગુજરાતી માબાપનુ મન તથા સંસ્કાર પ્રાપ્ત કર્યા, ગુજરાતમા શીખ્યા, ભણ્યા ને ખીલ્યા હવે તમે ગુજરાત છોડી સિંધમા આવી જે કાંઈ જુઓ અને વિચારો અને તે ઉપર તમે જે ટીકા કરવાના, તે બધુ તમારા ગુજરાતી દૃષ્ટિબિન્દુથી જ કરવાના સારાંશ જેવા તમે હો, છો અને બનો, તેનુ પરિણામ તે તમારું પોતાનુ દૃષ્ટિબિન્દુ

ઉદ્દેશ-દૃષ્ટિબિન્દુ અને વ્યક્તિત્વ

ચિત્રકારનુ પણ આમ જ સમજવુ જેવો એ હોય તેવુ એનુ પોતાનું 'દૃષ્ટિબિન્દુ' હોય આ દૃષ્ટિબિન્દુ અને

આ હેતુને કારણે ચિત્રકાર, વસ્તુઓને અને વાતોને પોતાની રીતે જુએ છે, વિચારે છે, અને તેવી જ રીતે ચિત્રને આલેખવા પ્રેરાય છે. એટલે એ એની આગવી વ્યક્તિગત રીત બને છે. વળી, જે વ્યક્તિગત રીતથી એ ચિત્ર દ્વારા પોતાને પ્રકટ કરે, તેમાંથી આપણને એના અંગત ભાવ અને અભાવની પણ ખબર પડ્યા વિના રહે નહિ. આપણે એ કલાકારનું સ્વત્વ (Personality) પણ અવશ્ય એના ચિત્રાલેખન દ્વારા જોઈ-જાણી શકીએ.

ચિત્ર-આલેખનનાં નામોનું વર્ગીકરણ

ઉપર લખ્યા પ્રમાણે કલાકારોનાં ઉદ્દેશ તથા દૃષ્ટિબિન્દુ એકબીજાથી ભિન્નભિન્ન હોવાને લીધે ચિત્રકલાને અંગે ચિત્રકાર્યના સંબંધમાં કેટલીક અત્યંત જાણીતી પણ તેટલી જ વગોવાએલી સંજ્ઞાઓ અમલમાં આવી છે: ૧. આદર્શવાદ (Idealism), ૨. શિષ્ટવાદ (Classism), ૩. વાસ્તવવાદ (Realism), ૪. નિસર્ગવાદ (Naturalism), ૫. આભાસવાદ (Impressionism).

જ્યાં લગી, ચિત્ર-આલેખનને લગતી કેટલીક સર્વસામાન્ય વૃત્તિઓને, તથા દૃષ્ટિકોણોને સમજવા માટે પ્રસ્તુત સંજ્ઞાઓને કામે લઇએ ત્યાં સુધી તે સગવડકર્તા થઈ પડે છે. પરતુ જ્યારે આપણે એ સંજ્ઞાઓ પ્રમાણે, પ્રત્યેક ચિત્રને હાથમાં લઈ તે બધાનું કડક પદ્ધતિએ વર્ગીકરણ કરવા માંડીએ અને પ્રત્યેકને આ જ કે તે અમુક વર્ગસૂચક લેબલ લગાડવાનો આગ્રહ રાખીએ, ત્યારે આ સંજ્ઞાઓ જાણે નિષ્ફળ જતી જણાય છે. આ કે તે ચિત્રકાર્ય ખરેખર કયા વર્ગમા આવી શકે તેની આપણને મૂંઝવણ થાય છે. શા માટે એવું બધુ થાય છે અથવા તો એમ થવું જોઇએ, એ આપણે હવે જોઈશુ.

ચિત્ર અને કુદરતની નકલ

સામાન્ય પ્રેક્ષકો જ્યારે ઉપર્યુક્ત વર્ગોના મોટાં મોટા નામો વાચે ત્યારે તેમના મનમા કદાચ આવો એક પ્રશ્ન ઊઠે ખરો કે 'આ બધા વર્ગોની શી કડાકૂટ? ચિત્ર કુદરતને મળતું આવે તો બસ છે.' ચિત્રપ્રેક્ષકોનો ઘણો મોટો ભાગ એમ જ માને છે અને ચિત્ર કુદરતની આબેહૂબ નકલ હોવી જોઇએ એવું પણ માગે છે. એવા ચિત્રકાર્યને જ તેઓ 'Real' અથવા ખરેખરું માનને. ચિત્રકાર્યના કેવળ એક જ વર્ગ નામે 'Realism', તેને તેઓ પિછાણી વિચારી શકશે. તેમના મનથી 'ચિત્ર એટલે કે કુદરતની નકલ, અને જે કુદરતની નકલ ન હોય તે ચિત્ર નહિ.' એક બાજુએ પ્રેક્ષક-જનતાની આવી સર્વસામાન્ય જેવી મનોદશા અને બીજી બાજુએથી, એક નહિ પણ પાંચ પાંચ પ્રકારના ચિત્રવિષયક વર્ગો હોવાને કારણે આપણે ચિત્રકાર્યના પ્રત્યેક વર્ગનું પૃથક્ પૃથક્ વર્ણન કરીએ તે પહેલાં, ગેરસમજૂતી ન થાય અને હાથ ધરેલા વિષયને સ્પષ્ટ કરે તેવો એક પ્રસ્તાવ આપણે વિચારીએ તો તે યોગ્ય થઈ પડશે.

કોઈ પણ જાતના ચિત્રકાર્યમાં કુદરતની નકલ અનિવાર્ય છે

વાસ્તવમાં ચિત્રકામમાં નિસર્ગનું અનુકરણ આવવાનું જ. કાંઈ પણ ચીતરો, નજર સામે આધારભૂત પાત્રને રાખીને ચીતરો, કે કલ્પનામાંથી ઉપજાવેલું ચીતરો, પણ તેમાં કુદરતનું અનુકરણ આવ્યા વિના રહેવાનું નથી. કૅનવાસ ઉપર કલ્પનાને મૂર્ત કરો કે આદર્શને ચિત્રસ્થ કરો, ગમે તે પ્રકારે તેમાં અગમ્યતા કે અપરિચિતતા રજૂ કરો તો યે તમારું કુદરતનું, અને કુદરતમાં જોએલું અનુભવેલું કાંઈ ને કાંઈ તેમાં આપોઆપ આવશે જ. એ સત્ય પ્રમાણે જોતાં, ચિત્રકાર્યને લગતા ઉપર જણાવેલા બધા વર્ગોમાંનો કોઈ પણ એક કુદરતથી ભિન્ન કે સાવ અલગ નથી. પ્રત્યેક ચિત્રકાર્યમાં કુદરતની નકલ હોય છે, પરતુ એ નકલ ચોક્કસ મર્યાદા લગી જ થઈ શકે છે. કોઈમાં થોડે અંશે તો કોઈમાં બીજી રીતે.

અનેક પ્રકારનાં ચિત્રકાર્ય

ખરું જોતાં, ચિત્રકામ એ જાતે એક છલના યાને છેતરામણ છે, એક યુક્તિ છે—એક પદ્ધતિપ્રકાર છે, જે રેખા, રગ અને તેજછાયા વડે, લંબાઈ, પહોળાઈ અને ઊંડાઈ ધરાવતી, વસ્તુઓને તથા દશ્યોને કેવળ લંબાઈ, પહોળાઈમા જ નહિ, પણ કુદરત પેઠે, તેમની ઊંડાઈ અને જાડાઈ પણ દેખાતી હોય એમ આલેખી તેમનું સંપૂર્ણ જણાતું હોય એવું રૂપ આપણાં નેત્રો સમક્ષ રજૂ કરી શકે છે. 'ચિત્રકાર કુદરતની નકલ કરે છે' એનો અર્થ એટલો જ કે તે પોતાના નમૂના તરીકે, કુદરતમાંના આકારોને કામે લે છે, પણ 'નકલ' કે 'અનુકરણ'

એટલામાં ચિત્રકાર્ય પૂરું ન થતું હોવાને લીધે તો એમાં ચિત્રકારનું બીજું પણ કાંઈક ઉમેરાય છે;આ 'કાંઈક બીજા'ને ચિત્રકાર, વિવિધ પ્રકારના ચિત્રકાર્ય રૂપે આપણી સમક્ષ રજૂ કરે છે. આટલા જ માટે ચિત્રાલેખનના જુદાજુદા પ્રકારોની સમજણ વિષે આપણે વિચારવું જોઈશે.

ચિત્રકલા કુદરતના અનુકરણ માટે નહિ, પણ કુદરતના નિરૂપણ માટે છે.

'નિસર્ગનું સંપૂર્ણ અનુકરણ': એ વાત તો ચિત્રકલા માટે આકાશકુસુમવત્ જેવી છે, એમ સૌ કોઈ સ્વીકારશે. બીજી બધી વાતો એક કોરે રાખીએ, અને એક માત્ર રંગની જ વાત કરીએ તો પણ કુદરતમાં વિરાજતા તેજસ્વીમાં તેજસ્વી રંગો અને રંગછટાઓની કેવળ નકલ, ચિત્રના આલેખનમાં ભારે અંતર ને જબરી અસંગતિ લાવી મૂકે છે.

આજની પ્રગતિસૂચક 'રંગ-ફોટોગ્રાફી' વિકાસ સાધી સંપૂર્ણતાએ પહોંચે તો યે તેના વડે 'કુદરતની નકલ' પૂર્ણપણે થઈ શકે નહિ. તદુપરાંત એક અન્ય વસ્તુ પણ સમજવા જેવી છે કે કલાકાર એ માનવપ્રાણી છે; એ કાંઈ સંચો કે યંત્ર નથી. તે દઢ ભાવ-અભાવ, સમજ-અણસમજ અને રુચિ-અરુચિઓ ધરાવતી એક વ્યક્તિ છે, અને જો એ એક વ્યક્તિ જ છે તો પછી આ વાત સિદ્ધ જ છે કે ચિત્રકલાનું શુદ્ધ સત્ત્વ, તે કુદરતનું અનુકરણ નહિ, પરંતુ કુદરતનું નિરૂપણ (Interpretation) છે.

ચિત્રપ્રેક્ષકોનો દોષ

આપણા પ્રેક્ષકોનો ઘણો મોટો ભાગ, ચિત્રને કુદરતના જેવી જોવાની ટેવ ધરાવનારો છે; પણ આ ટેવ એક ટેવ તરીકે ઇચ્છવા યોગ્ય નથી. આ ટેવ પાછળ તેમને ખબર પણ ન હોય એવી રીતે તેમની અણસમજ છુપાઈ હોય છે, અને આ ટેવને જ લઈને ઈશ્વરે આપેલ તેમનાં અમૂલ્ય નેત્રો ચિત્રકાર્યનાં સૌંદર્યનાં વિવિધદર્શી સુખાનંદથી સાવ વંચિત રહી જાય છે. આપણા પ્રેક્ષકોનો ચિત્રકલા માટેનો ભૂલભરેલો વિચાર 'ચિત્ર તો કુદરતની તાદશ નકલ જ હોય' તે ક્યારે બદલાશે? આપણા મનનો મજબૂત કબજો લઈ બેઠેલી, કલા એ જાણે કોઈ ગુલામી અનુકરણ હોય એવી ભ્રમણા તે ક્યારે દૂર થશે? ચિત્ર જોનાર સામાન્ય જનતા સારુ આ પરિવર્તન લાવવું મહા મુશ્કેલ છે. Burger નામના એક વિદ્વાને લખ્યું છે કે:

'In the works which interest us, the authors substitute themselves, so to speak for Nature. However common-place the natural material may be, their perception of it is special and rare: જે કૃતિઓ આપણે માટે રસદાયક હોય છે તેના કર્તાઓ ખુદ કુદરતના અવેજી પ્રતિનિધિ હોય છે. કુદરતી પદાર્થો ગમે એવા સાધારણ હોય છતાં તેનું આકલન તો ખાસ પ્રકારનું અને અસાધારણ જ હોય.

ચિત્રકાર્યમાં ફેર હોવાનાં કેટલાંક કારણો

બીજાં પણ બે કારણો છે કે જે પરથી જણાશે કે ચિત્રકાર્ય કુદરતની નકલ માટે સર્જાએલું નથી. બે ચિત્રકારો કોઈ એક ચિત્રવિષયને નક્કી કરે, પછી ભલે તે પ્રતિમાચિત્ર (Portrait) હોય કે પ્રકૃતિચિત્ર (Landscape), પરંતુ તેઓ તે પ્રતિમાને કે પ્રકૃતિદશ્યને તદ્દન એક જ દૃષ્ટિથી જોતા નથી, તેમજ તેને બરાબર એક જ સરખી રીતે કૅનવાસ પર આલેખી શકતા નથી. અત્રે ચિત્રકારોનું અલગ અલગ વ્યક્તિત્વ જ માત્ર કારણરૂપ છે એમ નહિ, પરંતુ ચિત્રકારોનાં ચર્મચક્ષુઓ પણ તેને માટે જવાબદાર છે. આંખની નબળાઈને કારણે કોઈ ચિત્રકાર દૂરનું જોઈ શકે ને નજદીકનું ભાળી ન શકે, જ્યારે કોઈ ચિત્રકાર પાસેનું જોઇ શકે તો દૂરનું દેખી ન શકે; પરિણામે શારીરિક શક્તિ-અશક્તિનો થોડોક અંગત ફેરફાર પણ તેમનાં ચિત્રકાર્ય અંગે કારણ-ભૂત બનશે.

વળી બે કલાકારો, ચિત્રકાર્ય માટે એક જ વિષયને હાથ ધરે, છતાં તે વિષય સંબંધી જે જે વસ્તુઓ, ગુણો, લક્ષણો તેમને પોતપોતાને ખાસ અસર કરનારાં હશે, જેમનાં પ્રત્યે તેમનો ખાસ પક્ષપાત કે સહાનુભૂતિ હશે તેમના પર જ, તેઓ એકબીજાથી ભિન્ન ભાર મૂકશે અને તેમને જ કૅનવાસ પર જગ્યા આપશે ને તેમને જ શણગારવા પોતાની બધી શક્તિનો વિનિયોગ કરશે. આવાં આવાં અનેક કારણોને લઇને આપણે પ્રતીતિપૂર્વક જોઈ શકીએ છીએ કે ચિત્ર કુદરતની તાદશ નકલ હોઈ

શકે જ નહિ. એ કેવળ મર્યાદિત રૂપમાં નકલ હોય, જે વળી નીચે વર્ણવેલા જુદા જુદા પ્રકારના વર્તાવ (Treatment)ને અધીન હોય છે. ટૂંકમાં, કુદરતને પોતપોતાની રીતે વર્તાવનારા તે ચિત્રકારો.

એકસાથે અનેક ચિત્રકાર્ય

ચિત્રકાર્યને લગતી પાંચ સંજ્ઞાઓથી ઓળખાતા જુદા જુદા પાંચ વર્ગોનાં નામ આપણે જોયા. એ પ્રત્યેકનો કાંઈક ઇતિહાસ પણ જાણીશુ.

પાંચ ચિત્રવર્તાવમાં મુખ્ય તો બે જ કહી શકાય: આદર્શવાદ (Idealism) અને વાસ્તવવાદ (Realism). બાકીના ત્રણ આ બેની શાખાઓ જેવા છે. એક નહિ ને પાંચ પાંચ પ્રકારે ચિત્રને આલેખી શકાય છે તે ઉપરથી કોઇએ એમ ન સમજવું કે પ્રત્યેક ચિત્ર કોઈ એક અને અમુક જ વર્તાવનું પરિણામ છે. ના, મુખ્યત્વે તો એ પોતાના અમુક એક આલેખનને પ્રકટ કરતું હોય, છતા બીજા આલેખનપ્રકાર પણ તેમાં જોવા મળે. આ વિષે બીજી એક વાત પણ નોંધવા જેવી છે: કેટલાક કલાકારો આદર્શવાદી હોય છે અને કેટલાક વાસ્તવવાદી, તો વળી ઘણા-એક કલાકારો આ બંને વાદ પર પ્રભુત્વ ધરાવતા હોઈ તેઓ એકીવખતે આદર્શવાદી અને વાસ્તવવાદી પણ હોઈ શકે.

આદર્શવાદી (Idealist) ચિત્રકારનું માનસ

જે કલાકાર પોતાના ચિત્રવિષયને બહુધા કલ્પનામય આલેખે, જેના મન-મંદિરમાં અન્ય વર્ગના કલાકાર કરતા કલ્પનાની ઉમદા મૂર્તિઓ વિરાજતી હોય, જે ચિત્રકાર ચિત્રવિષયક પોતાના સત્યની શોધમાં, એના સ્થૂળ નેત્રોથી જોઈ શકાય એટલું જ નહિ, પરન્તુ કલ્પનાની પાંખ પર ચઢી, કોઈ દૂરદૂરના અગમ્ય પ્રદેશમા જઈ પ્રસ્તુત વિષયને કોઈ કવિની કે સ્વપ્નદ્રષ્ટાની દૃષ્ટિએ જુએ, આલેખે અને સમગ્ર ચિત્રમાં કોઈ દિવ્ય, અપરિચિત એવી અસરને દર્શાવે અને ચિત્રને તે રીતે આલેખી તેને સુંદર તથા ગૌરવાન્વિત બનાવે, તે કલાકાર આદર્શવાદી Idealist કહેવાય. આદર્શવાદી ચિત્રકાર વિષયનિરૂપણ કરતાં, બહુધા ઊર્મિલ બની ક્યારેક તલ્લીન પણ બને છે. આદર્શવાદી ચિત્રકાર વસ્તુઓ કરતા આદર્શ (Ideas)ને વધારે અગત્ય આપે છે. આદર્શવાદી કલાકાર એકાદ વસ્તુ કે દૃશ્યને (Ideal beauty) આદર્શ સૌંદર્યની દૃષ્ટિએ જુએ છે, આંકે છે અને ચિત્રમાં તે રીતે આલેખે છે.

વાસ્તવવાદી (Realist)ની વૃત્તિ ને રીતિ

જે કલાકાર વસ્તુઓને તથા દૃશ્યોને જુએ તેટલી જ ચીવટાઇથી રજૂ કરે, નેત્રો જે કાંઈ જુએ તેમાથી ચિત્ર માટે કશું ન ચૂકે, કશું ન ફેરવે, કશું ન ઢાંકે અને એ રીતે જ પોતાના સત્યની શોધ પાછળ મથે, તેવી વૃત્તિ ધરાવતો હોય તે ચિત્રકાર વાસ્તવવાદી (Realist) ગણાય છે. જેટલી વાસ્તવિકતા અને તાદૃશતા એકાદ પ્રતિમાચિત્ર (Portrait) માટે એને આવશ્યક લાગે છે તેટલી જ વાસ્તવિકતા અને તાદૃશતાથી પ્રકૃતિચિત્રો (Landscape and seascape) આદિ વિષયોને પણ આલેખવા એ એની વૃત્તિ અને એ જ એનો ધર્મ થઈ બેસે છે. આમ કરતા આવા વાસ્તવવાદીઓમાંનો કોઈ, હદ બહાર જઈ પ્રેક્ષકો છેતરાય એટલી હદ સુધીની વાસ્તવિકતાને ચિત્રાકૃતિમા લાવી શકે. ચિત્રમાં આલેખેલા મેજ ઉપર પડેલા રૂપિયાને ખરેખરા રૂપિયા જ સમજી પ્રેક્ષક તેને સ્પર્શવા જાય એટલી હદ સુધીનું ચાતુર્યપૂર્ણ ચિત્ર, ચિત્રકલાના શાસ્ત્રમાં વર્ણવેલા સાચા વાસ્તવવાદ (Realism)ની મર્યાદામાં મુકાવાને અપાત્ર ગણાય.

શિષ્ટવાદ (classism)ની સમજણ

જેમ સાહિત્યમાં તેમ કલામાં પૂર્વે આ શિષ્ટવાદ (classism) શબ્દ, પ્રાચીન ગ્રીક અથવા રોમનોની કૃતિઓને જ લાગુ પડતો, પરન્તુ આધુનિક સમયમાં સાહિત્યની અને કલાની જે કોઈ કૃતિ ઉત્તમ શ્રેણીની હોય-પહેલી પંક્તિની હોય તેને આપણે શિષ્ટ (classic) કહીએ છીએ અને તેના કર્તાને શિષ્ટવાદી (classist) એવી ઉપમા આપીએ છીએ. આપણા દેશની પુરાણી કલાકૃતિઓ પણ શિષ્ટ (classic) કહેવાય. પ્રાચીન આર્યાવર્તની, પુરાતન ગ્રીસની, જૂના ઇજિપ્તની, આગલા રોમની, ચીનની કે જાપાન આદિ પુરાણા દેશોની પ્રતિમા આદિ ચિત્રકલાનુ પૂરું કે અધૂરું અનુકરણ, તે પછીના જે જે કલાકારોએ પોતાની કૃતિઓમાં આણી દાખવ્યું, અને હાલમા પણ જે ચિત્રકારો, પોતાની કૃતિઓમાં બહુધા શિષ્ટ દેખાવ આલેખે છે તેઓ શિષ્ટવાદી ચિત્રકારો કહેવાય છે. એકાદ ચિત્રાકૃતિનું ચિત્રઆલેખન શિષ્ટવાદી હોય અથવા વાસ્તવવાદી પણ હોય, છતાં

જો તેનો કર્તા તેમાં પ્રાચીન દેશોની પ્રસિદ્ધ કલાકૃતિઓના દેખાવ અને રીતભાતનો વધુ પડતો સમાવેશ કરે તો તે ચિત્રને બેશક classic યાને શિષ્ટ કૃતિનું એવી ગણનામાં મૂકી શકાય.

નિસર્ગવાદી (Naturalist) કલાકાર

નિસર્ગવાદ (Naturalism)ને વાસ્તવવાદનો એક પ્રકાર કહીએ તો પણ ચાલે. પહેલાં આ નિસર્ગવાદ અને વાસ્તવવાદ એક જ વર્ગ તરીકે, એક જ અર્થમાં ઓળખાતા. 'કુદરત જેવી દેખાય તેવી જ તેને ચીતરવી' અને જે ચિત્રકાર દઢ રીતે વાસ્તવવાદનું (Realism) પોતાના ચિત્રમાં આલેખન કરી શકતો તે, તે સમયમાં (Naturalist) નિસર્ગવાદી પણ કહેવાતો. પરંતુ વખત જતાં કેટલાક વાસ્તવવાદીઓએ પોતાના ચિત્રવર્તાવમાં અમુક ફેરફાર આણ્યો. તેમણે કુદરતની ચોખ્ખી નકલ કરતાં કરતાં ઊર્મિઓનો પણ વિનિયોગ કરવા માંડ્યો. પરિણામે અહીં બે પક્ષ અસ્તિત્વમાં આવ્યા. એમની વચ્ચે મતફેર ઊભો થયો. ચિત્રવર્તાવ વિષે કેવળ નેત્રો પર આધાર રાખનારાઓ પોતાને Realists તરીકે ઓળખાવવા લાગ્યા, અને નેત્રો સાથે ઊર્મિઓને પણ ગતિ આપનારા વાસ્તવવાદી ચિત્રકારો નિસર્ગવાદી (Naturalists) કહેવાયા.

આભાસવાદી (Impressionist) ચિત્રકારો

જે ચિત્રકાર પોતાની કૃતિમાં માત્ર વિષયનો આત્મા જ દર્શાવે, વિષયનું યથાસ્થિત વિગતપૂર્ણ આલેખન કરવાને બદલે પોતાનાં નેત્રોએ ઝીલેલી પહેલવહેલી છાપ કે સંસ્કાર (Impression) જ ચિત્રમાં દર્શાવે તે (Impressionist) આભાસવાદી કહેવાય.

આદર્શવાદ (Idealism) પહેલાંની ચિત્રકલા

ચિત્રકલાના આરંભકાળમાં ચિત્રવર્તાવના ભિન્નભિન્ન વિવિધ પ્રકારો હતા જ નહિ, હોય એમ સંભવી શકે જ નહિ. શરૂશરૂમાં તો વસ્તુઓને જોવી ને તેને તેવી જ આલેખવી એ જ નેમથી ને નિયમથી કામ ચાલતું. તેમાં પણ પ્રારંભના સમયના ચિત્રકારોની ઓછી–કાચી સમજણને લઈને અને પૂરતા અનુભવની ગેરહાજરીને લીધે તેઓ વસ્તુઓની પૂરી તો શું પણ અધૂરી નકલે ય કરી શકતા નહોતા. ખરી રીતે જોતાં તેમનાં ચિત્રો (Real) ખરાં જેવાં લાગતાં જ નહિ. ચિત્રકલાની એ બાલ્યાવસ્થા હતી. પશ્ચિમમાં ચિત્રકલા વિષે જેવો જોઈએ એવો વિકાસ થવા પામ્યો નહોતો, પરંતુ જ્યારે તેર સદીના અંત ભાગમાં ઇટાલીમાં ચિત્રકલાનું નવસર્જન થવા માંડ્યું ત્યારે તે સમયના કલાકારો પોતાના ચિત્રવિષયો કુદરતને વધુ મળતા આવે તે દિશામાં વિકાસ સાધવા લાગ્યા.

જ્યોત્તો (ઇટાલિયન: ૧૨૬૬–૧૩૩૭) જેણે પ્રથમ પોતાની આકૃતિઓમાં ગોળાકાર તથા નૈસર્ગિકતા દાખલ કર્યાં, તેણે વસ્તુઓને ચિત્રમાં સચોટ રીતે વાસ્તવિક દેખાય એની શરૂઆત કરવા માંડી. તેણે એવી રચના કરવા માંડી કે જેમાં વસ્તુઓની આસપાસની ઊંડાઈનો અને વળી અંતરનો, એમ બન્નેનો ભાસ પ્રેક્ષકને થઈ શકે. ત્યાર પછીથી માસાચીઓ (ઇટાલિયન: ૧૪૦૧–૧૪૨૮)એ આકારો વિશેષ જીવંત અને વાસ્તવિક દેખાય એટલા માટે તેમની આસપાસ વાતાવરણ આલેખ્યું. મેનટેગના (ઇટાલિયન: ૧૪૩૧–૧૫૦૬)એ પ્રાચીન પૂતળાંઓનાં અવશેષોનો અભ્યાસ કરીને આકૃતિઓને વિશેષ નૈસર્ગિકતા તથા સુરાવટ બક્ષ્યાં. આમ ક્રમે ક્રમે, કુદરતના નિરીક્ષણ વડે, તેમજ પુરાણી પ્રતિમાઓના અવલોકનના આધારે, આકૃતિઓને બરાબર કુદરત જેવી રજૂ કરવા જેટલી પ્રવીણતા પ્રાપ્ત કરી. પરતુ એમનાં ચિત્રોમાં હજી એક વાતની ઊણપ હતી. આકૃતિઓના ખોળ ઘાટ વાસ્તવિક બન્યા, પરતુ હજી લગી કુદરત જેવો પ્રકાશ (Light) તેમાં આવવા પામ્યો નહોતો. એ તત્ત્વ પછીથી આવવા પામ્યું. ચિત્રમાં આદર્શવાદ (*Idealism*) આવ્યો તે પૂર્વે ચિત્રકલાની આ સ્થિતિ હતી.

ચિત્રમાં આદર્શવાદની ઉત્પત્તિ

ચિત્રવર્તાવ કોઈ નવી દિશા પકડે તે માટે ચિત્રકારોને કાંઈ નવો ઉદ્દેશ તથા નવું દૃષ્ટિબિન્દુ સાંપડે એ જરૂરનું છે. સદ્‌ભાગ્યે આ નવો હેતુ અને નવું દૃષ્ટિબિન્દુ ઇટાલિયન ચિત્રકારોને સાંપડ્યાં. ગ્રીક અને રોમન ફિલસૂફી આદિ લેખોના અનુવાદોનો તથા વિવરણોનો તે યુગ હતો. તે કાળમાં લેખકો વચ્ચે પ્લેટો (૪૨૭ બી. સી.–૩૪૭ બી. સી.) મુખ્ય હતો. લોકોમાં તે પ્રસિદ્ધ તથા પ્રિય હતો. પ્લેટોના લેખોમાંથી વસ્તુઓ વિષે તેમને નવું દૃષ્ટિબિન્દુ સાંપડ્યું. જેવું નવું દૃષ્ટિબિન્દુ સાંપડ્યું કે તેમના

દેખામાં નવો ઉદ્દેશ પ્રકટ્યો. આદર્શવાદ (Idealism થી ભરપૂર, પ્લેટોનાં લખાણોમાંથી તેઓ હવે વસ્તુઓ સાથે ભાવનાઓ (Ideas નો પણ વિચાર કરવા લાગ્યા. વસ્તુઓ કરતાં પણ ભાવનાઓને તેઓએ વધારે અગત્ય આપવા માંડી–ખાસ કરીને સૌંદર્ય (Beauty'ની ભાવનાને.

આદર્શવાદનો પ્રથમ ચિત્રકાર

આદર્શવાદ (Idealism)ના આ નવા શિક્ષણનું, કલાકારોમાં સૌથી પહેલું આકર્ષણ પ્રખ્યાત ચિત્રકાર લીઓનાર્દો દ વીંચી (ઇટાલિયનઃ ૧૪૫૨–૧૫૧૯)ને થયું. આદર્શવાદી સાહિત્ય-વાચનને અંગે તેને એમ જણાયું કે સૌંદર્યની ભાવના, વસ્તુગત નથી, પણ તેનાથી ભિન્ન છે; જેમકે પુષ્પ અને તેનો પરિમલ–પ્રેમપાત્ર અને પ્રેમ, વગેરે પરસ્પર સંબંધી હોવા છતાં, અને એકબીજામાં સમાએલાં હોવા છતાં એકબીજાથી જુદાં છે. ચિત્રમાં વસ્તુઓના ઘાટ વાસ્તવિક ઊતરે તે, ગમે એમ, પણ એક જાતનું મૂર્ત સૌંદર્ય છે, એટલે જ તે અધૂરું સૌંદર્ય છે. માટે જો પૂર્ણ સૌંદર્ય લાવવું હોય તો મૂર્ત ઘાટ ભેગી અમૂર્ત ભાવના (Abstract Idea)ની સુંદરતા પણ સાથેસાથ તેમાં લાવવી જોઇએ, એમ લીઓનાર્દોને લાગ્યું. એનાં ચિત્રોમાં માનવાકૃતિઓ, સ્ત્રીઓ, પુરુષો, બાળકો એવા પ્રકારે ચીતરેલાં હોવાં ઘટે કે જે અમૂર્ત ભાવનામય આદર્શ સૌંદર્ય (Ideal Beauty)ને પ્રત્યક્ષ કરે.

આદર્શવાદના વિકાસનું બીજું કારણ

આ અપૂર્વ આદર્શ સૌંદર્યના હેતુએ સોળમી સદીની ઉમદા ઇટાલિયન ચિત્રકૃતિઓમાં પ્રાણ પૂર્યો અને તેના કુશળ ચિત્રકારોને તેથી ખૂબ પ્રોત્સાહન મળ્યું. લીઓનાર્દોએ અને તેના મતના કલાકારોએ આ અમૂર્ત સૌંદર્યના ઉચ્ચ ઉદ્દેશથી ને દૃષ્ટિબિન્દુથી પોતાના ચિત્રવિષયોને રચ્યા. તેઓનું દૃષ્ટિબિન્દુ આદર્શપ્રધાન (Idealistic) હતું, પણ કેવળ એથી જ તેમનાં ચિત્રો ઉમદા બન્યાં એમ ન કહી શકાય. ચિત્રકાર્ય તરીકે આદર્શવાદ વૃદ્ધિગત થતો ગયો તેનું એક બીજું પણ સબળ કારણ હતું. તે સમયના લોકોનો આ પ્રકારનાં ચિત્રો વિષે શોખ વધતો ગયો અને તેવાં ચિત્રો માટેની માંગ પણ વધી. તે યુગમાં લોકોને હૈયે ધર્મની ભાવના ઘેરી હતી, એટલે પોતાનાં ધર્માલયોની શોભા અર્થે તેમને આવાં ચિત્રો જોઈતાં હતાં. આજ તો લોકો વધુ ભણેલા ગણેલા શિક્ષિત બન્યા છે. વિદ્યાપ્રાપ્તિ અર્થે અને ધર્મને સમજવા માટે આજે પુસ્તકો આદિ સાધનોની વિપુલતા છે, પણ તે જમાનામાં ધર્મની વાતો જાણવા એવાં સરળ સાધન નહોતાં. એટલે તે સમયમાં ચિત્રો એ કામ સારુ પુસ્તકોની ગરજ સારતાં, આમ ધાર્મિક કિંવા પૌરાણિક ચિત્રોની માંગને કારણે આદર્શવાદ ઊંડાણથી ઘર ઘાલી બેઠો. આમ (૧) ગ્રીક રોમન ફિલસૂફીની કલાકારો પર થએલી અસર, (૨) જનતાની ધર્મપરાયણતા, અને (૩) સૌંદર્ય-પ્રિયતાએ આદર્શવાદી ચિત્રકાર્યને જબરો વેગ આપ્યો.

અવાસ્તવિક પણ સુંદર અને પ્રિય આદર્શવાદ

અને એ વેગમાં, ચિત્રમાં કલાસૌંદર્ય હોવા છતાં ગે ઘણી ય વાર વિષયની સત્યતા તથા વાસ્તવિકતા ક્યાંનાં ક્યાં ઘસડાઈ તણાઈ અલોપ થઈ જતાં. જિસસની નિર્ધન માતા મેરી, રત્નજડિત સોનેરી સિંહાસન પર વિરાજેલી ચિત્રમાં નજરે ચડતી, અને તેની આસપાસ ફિરસ્તાઓ, સાધુસંતો અને ધર્માચાર્યોનો ભપકાદાર સમૂહ આલેખાતો; અને કોઈ વાર તો જિસસના પ્રથમ અનુયાયીઓ, જેઓમાંના ઘણાખરા તો માછીમારો હતા, તેમના ચહેરા, શીર્ષ અને લલાટ તો જાણે મહાન તત્ત્વવિવેચકોનાં તથા ફિલસૂફ પંડિતોનાં જેવાં આલેખાતાં. વળી તેમની દેહાકૃતિઓ એવી ભવ્ય અને તેમનાં વસ્ત્રપરિધાન એવાં તો સુંદર આલેખાતા કે તે વસ્ત્રપરિધાનની પાટલીઓ અત્યંત નાજુક અને આકર્ષક ઢબે રજૂ થતી. પરંતુ એવું દૃશ્ય વાસ્તવિક સામાન્ય લોકસંસાર રજૂ કરવાને બદલે કોઈ પુરાણપ્રસિદ્ધ શિષ્ટ (Classic) કલાકૃતિઓની અને પ્રતિમાઓની યાદ દેવડાવતું. આમ, ચિત્રવિષયક પ્રત્યેક ભૂમિકાની, રેખાની અને આકૃતિની ગોઠવણ તે સમયે, આદર્શ સૌંદર્ય તરીકે વિષયસંકલન કરવામાં કામે લાગતી. ધાર્મિક કે પૌરાણિક ચિત્રો વિષે જ આવું અવાસ્તવિક 'આઇડીએલિઝમ' હોય, તો તે કદાચ નિભાવી લેવાય; પરંતુ 'ટાઉન હૉલ' (Town Hall) જેવાં જાહેર મકાનો પણ તે વખતે એવાં જ અવાસ્તવિક શણગારદર્શક ભાવપ્રધાન ચિત્રોનાં સ્થાન બનવા લાગ્યાં. વળી, જનતાને પણ તે વેળાએ આવાં શોભા તથા શણગાર, ખૂબ જ પ્રિય હતાં. નગરવાસીઓ

તરીકે એ તેમની ને તેમના શહેરની ખાસ મોટી મગરૂરી હતી. વાસ્તવિક્તાને ભોગે પણ તેમની એ મગરૂરી વાજબી હતી, કારણ આ આદર્શવાદનો વા ફેલાયો તેટલા સમયમાં તો ઇટાલિયન કલાકારો પોતાની ઉચ્ચ ભાવનાઓને આદર્શ સૌંદર્યમય આકૃતિઓ દ્વારા રજૂ કરતાં શીખી ગયા હતા, અને પ્રજાને પ્રસન્ન કરી માન તથા વખાણને પાત્ર થયા હતા.

પશ્ચિમના આદર્શવાદની પડતી અને તેનાં કારણો

પરંતુ પરિવર્તનનો સમય આવી પહોંચ્યો. ઇટાલિયનો પરદેશી શત્રુઓથી પરાજય પામતા ગયા. તેમનામાં પરસ્પર કુસંપ જાગ્યો અને વિગ્રહ થવા લાગ્યો. તેમણે સ્વતન્ત્રતા ખોઈ અને તેમનું સ્વાભિમાન પણ તેમણે ખોયું. અન્ય પ્રજાઓ વિદ્યા અને સંસ્કૃતિમાં તેમનાથી આગળ પ્રગતિ સાધતી ચાલી. વળી લોકોના દિલમાંથી ધર્મની અસર અને પ્રભાવ ઘટ્યાં. એટલે ઉચ્ચ આદર્શ પણ ઓછા થતાં, ઇટાલિમાંથી (Ideadistic Painting) આદર્શવાદી ચિત્રકાર્ય ઓછું થતું ગયું. તેનાં માન તથા કીર્તિ મંદ અને ઝાંખાં થતાં ગયાં અને તેનાં મહત્ત્વ તથા ગૌરવના દિવસો પૂરા થયા.

જે આદર્શવાદ એક કાળે આખા યુરોપમાં ચિત્ર-વર્તાવની 'પ્રૌઢ-શૈલી' (Grand Style) તરીકે પંકાયો તેનો પ્રભાવ હવે ઘટતો ગયો. જો કે સત્તરમા સૈકામાં સ્પેનિશ અને ફ્રેન્ચ કલાશિલ્પીઓએ એક અથવા બીજી રીતે ચિત્રકાર્ય તરીકે Idealismને અપનાવ્યું. બેલ્જી-અમમાં રૂબેન્સે (૧૫૭૭–૧૬૪૦) અને ફ્રાન્સમાં લેબ્રાને (૧૬૧૯–૧૬૯૦) શાહી આવાસોના શણગાર અર્થે તેનો વિનિયોગ કર્યો, અને લુવ્રના સંગ્રહાલયમાં તેની સાક્ષી સમી મહાન ચિત્રાકૃતિઓ આજ પણ વિદ્યમાન છે, પરંતુ અઢારમી સદીની આખરમાં યુરોપને Idealismનું આકર્ષણ ન રહ્યું.

અઢારમી સદી પછીથી પણ આદર્શવાદનો પુનરુદ્ધાર કરવાના અનેક પ્રયત્નો થયા હતા, પરતુ તે યશસ્વી થયા નહિ. એનાં બે મુખ્ય કારણો: (૧) પ્રાચીન ઇટાલિયન ચિત્રસંકલન ઘણે મોટે ભાગે રૂપકમય (Allegorical) હતું, અને છૂટીછવાઈ વ્યક્તિઓ બાદ કરતાં હવે રૂપકોમાં સામાન્ય રીતે આધુનિક માનસને એવો રસ રહ્યો નહિ. (૨) જેમ પ્રાચીન કલાકારો માનવાકૃતિઓને 'સંપૂર્ણ સરસ' ચીતરવા માટે તેમને આદર્શ સૌંદર્ય તરીકે વ્યક્ત કરતા, તેથી ઊલટું આધુનિક કલાકારોની વૃત્તિ જગતને અને જગતના માનવીઓને વાસ્તવિક રીતે રજૂ કરવા ભણી વળી, સાંપ્રત ચિત્રકલાએ વાસ્તવિક આલેખનમાં પોતાની માર્ગ-દિશા નક્કી કરી લીધી.

જો કે ઘણે મોટે ભાગે પશ્ચિમમાંથી તેમ પૂર્વમાંથી પણ 'આદર્શવાદ' નિર્મૂળ થયો છે, છતાં તેનો સદંતર અભાવ ચિત્રોમાં કદી યે કલ્પી શકાશે નહિ. 'Idealism' દાખવતી કૃતિઓ તો બનતી રહે છે અને બનતી જ રહેશે, એટલું જ નહિ પણ વાસ્તવિક આલેખનમાં પણ વખતોવખત આદર્શવાદના અંશ મળે છે.

આદર્શલક્ષી ચિત્ર વિષે કેટલીક ગેરસમજ

જેમ પ્રત્યેક કલાકાર થોડોક આદર્શવાદી હોય છે તેમ તે થોડોક વાસ્તવવાદી પણ હોય છે. એક જ ચિત્રમાં એકી વેળાએ આદર્શવાદ અને વાસ્તવવાદનું આલેખન જોઈ શકાશે. એકાદ ચિત્ર પહેલી નજરે વાસ્તવલક્ષી લાગે, પરંતુ તેમાં આદર્શવાદના અંશો પણ હોય અને જે કૃતિ પ્રથમ દૃષ્ટિએ આદર્શલક્ષી લાગે તેમાં વાસ્તવ-વાદ સ્પષ્ટ જણાઈ આવે એવું તો ચિત્રજગતમાં સાધા-રણે બને છે જ.

આધ્યાત્મિક વિષય પણ વાસ્તવલક્ષી રજૂઆત

આદર્શલક્ષી ચિત્રો વિષે એક બીજી પણ ભૂલ પ્રેક્ષક કરી બેસે છે. ઘણા ચિત્રપ્રેક્ષકો એમ માનતા હોય છે કે જે ચિત્રનો વિષય ધાર્મિક, પૌરાણિક કે આધ્યાત્મિક હોય, તે આદર્શલક્ષી કૃતિ કહેવાય. પણ એવું નથી હોતું. વિષય અને તેનું આલેખન એ બે વસ્તુ જુદી છે. જેમ ધાર્મિક વિષયોનું આદર્શલક્ષી આલેખન થઈ શકે છે તેમ તે ઘણી વાર તદ્દન વાસ્તવલક્ષી ઢબે પણ આલેખાયા છે. દૃષ્ટાંત તરીકે પશ્ચિમમાં Roger Vander Weyden (ફ્લેમિશ:૧૪૦૦–૧૪૬૪) અને Holman Hunt (અંગ્રેજ: ૧૮૨૭–૧૯૧૦) આધ્યા-ત્મિક વિષયોને વાસ્તવલક્ષી ઢબે આલેખવા માટે પ્રસિદ્ધ છે. નૈતિક ભાવ જગાડે એવા આદર્શપ્રધાન વિષયોને

Hogarth (અંગ્રેજ: ૧૬૯૭–૧૭૬૪) જેવા કલાકારે અત્યંત એવા વાસ્તવલક્ષી ઢબે ચીતર્યો છે.

વિષય જોડે નહિ, પણ ઉદ્દેશ સાથે ચિત્રઆલેખનનેા સંબંધ

તદુપરાંત કેટલાક પ્રેક્ષકેા અસભ્ય (Vulgar) જેવા વિષયાલેખનનેા, 'આ કેટલું વાસ્તવલક્ષી (Realistic) છે!' એમ કહી બચાવ કરે છે. પરંતુ એવી ભૂલ ન કરતાં પ્રેક્ષકેાએ આ વાત બરાબર સમજવી ઘટે કે ઉપર્યુક્ત પાંચે પાંચ પ્રકારના ચિત્રવર્તાવેા ને કલાકારોએ જે વિષય ચૂંટ્યો હેાય તે વિષયની સાથે જેટલેા સંબંધ હેાય તેના કરતાં કલાકારની અંગત મનેાવૃત્તિ પ્રમાણેના હેતુ (Motive) સાથે, અને તેનાં પેાતાનાં દૃષ્ટિબિન્દુ સાથે વિશેષ સંબંધ હેાય છે. રફાએલ (ઇટાલીઅન: ૧૪૮૩–૧૫૨૦)નેા એ જ ઉદ્દેશ હતેા કે 'મારે મારી કૃતિઓમાં સ્ત્રીઓને અને પુરુષોને, તેઓ જેવાં છે તેવાં નહિ, પરંતુ તેઓ જેવાં હેાવાં ઘટે તેવાં જ આલેખવાં.' આવેા ઉદ્દેશ સ્વાભાવિક રીતે 'આઇડીએલિઝમ' (Idealism)ને ગતિ આપે. રેનેાલ્ડ્સ (બ્રિટિશ: ૧૭૫૩–૧૮૨૬)ની મનેાવૃત્તિ પણ એવી જ હતી. તે કહેતેા કે કલાકારે કુદરતને કેાઈ ફિલસૂફની નજરે જોઇને ચીતરવી જોઇએ. વિગતપૂર્ણ અને તાદૃશ નિસર્ગ ચિત્ર-આલેખન એ મહાન કલાકારનેા ગુણ નથી ગણાતેા. એનાથી ઊલટું ગસ્ટેવ કૉર્બેટ અને તેના જેવા ચિત્રકારેા દૃઢપણે માનતા કે ચિત્ર તાદૃશ જ બનાવવું. તેમાં કવિતા ને ફિલસૂફીની જરૂર નથી. એના જવાબમા આદર્શવાદી કિંવા ભાવનાવાદી ચિત્રકારેા કહેતા કે 'નગ્ન સત્ય' ચીતરી બતાવવું એ કાંઈ કલા નથી, એ કાંઈ કલાનેા મુખ્ય ઉદ્દેશ નથી, અને કલાનું એ ધ્યેય પણ નથી. કલાકારે બહારથી દેખાતું નિસર્ગ નહિ, પણ નિસર્ગના આત્માના ઊંડાણમાં પ્રવેશી ત્યાંથી જે વિશેષ સૌંદર્ય સાંપડે તેને રજૂ કરી દેખાડવું જોઈએ.'

ભાવનાવાદની મર્યાદા

ચિત્રેા વિષે આવા ઊંડા અગમ્ય સૌંદર્યનું મહત્ત્વ કલાપ્રેમીઓ અવશ્ય સ્વીકારશે; પરંતુ એમાં યે હદ અને અપવાદને સ્થાન હેાવું ઘટે. ધારેા કે કેાઈ ચિત્રકાર, સ્થાપત્યના સુંદર નમૂના સમાન મુંબઈના 'વિક્ટોરિયા ટર્મિનસ'ને ધુમ્મસમય વાતાવરણમા વીંટાળી તેને વાતાવરણીય 'આઈડીએલિઝમ' (Idealism)થી આલેખે, તેા પણ તે એટલું બધું હદ બહાર ભાવનાલક્ષી (Idealistic) ન થવું જોઇએ કે જેથી પ્રેક્ષકેા ચિત્ર જોઇને તેને પારખી પણ ન શકે કે આ વિક્ટોરિયા ટર્મિનસ છે. અહીં કદાચ કેાઈ શંકાથી પ્રશ્ન કરે કે 'ના-ના, આઈડીએલિઝમના નામે આમ તે કેાઈ ચીતરતું હશે? અમારા માનવામાં એ વાત આવતી નથી,' તેા એના ઉત્તરમાં એટલું જ કહેવાનું કે ચિત્રજગતના ઇતિહાસમાં એવા પણ દાખલાઓ નેાંધાયેલા છે. ઉદાહરણ તરીકે ટર્નરે (અંગ્રેજ: ૧૭૭૫-૧૮૫૧) 'Rivers of France' નામે ચિત્રમાળા આલેખી. તેમાંનું એક ચિત્ર ફ્રાન્સમાં આવેલ એક ગઢ નામે 'Chateau of Ambroise' હતું. ચિત્રને નામ એ જ આપેલું, પણ તેને જોયા પછી કેાઈ એમ ન કહેતું કે આ 'Chateau of Ambroise'નેા ગઢ છે. તેઓ તે ગઢને જાણતા હેાવા છતાં ચિત્રમાં પારખી ન શક્યા. છતાં કેટલાક તેના બચાવમાં હિંમતથી કહે છે કે ભાવનાલક્ષી ચિત્ર-આલેખનમાં આવું ચાલી શકે. હા, અહીં ભાવનાવાદ ચાલી શકે, પણ અસ્તિત્વમાં હેાય, ઇતિહાસમાં હેાય છતાં એ દૃશ્યને, ઓળખાય જ નહિ, એવું આદર્શલક્ષી ચીતરવું, એટલી હદ સુધીનું તેા તે ન જ થવું જોઇએ. ટૂંકમા કહીએ તેા ભાવનાવાદનેા કેાઈ કેાઈ વિષયેામાં સંપૂર્ણપણે વિનિયેાગ થાય તેા કેાઈક વિષયમા તેનેા મર્યાદિત વિનિયેાગ પણ આવશ્યક ગણાય.

જીવતાં મનુષ્યેાનાં ભાવનાલક્ષી છબીચિત્રેા

જીવતા-જાગતાં મનુષ્યેાનાં છબીચિત્રેામા 'આઈડીએલિઝમ' હેાઈ શકે ખરું? જવાબ: 'હા' અને 'ના' બન્નેમા આપી શકાય. ભલે સર્જક કલાકાર જે હયાત મનુષ્યની તસ્વીર (Portrait Painting) પાડી રહ્યો હેાય, તેના ચહેરા દ્વારા, તે તેના અંતર્ગતમાનું સૌંદર્ય બહાર દર્શાવનાં 'આઇડીએલિઝમ'નેા ઉપયેાગ કરે (અને જો તે તેમ કરી શકે તેા ઘણું જ સારું), પરંતુ તે માણસના ચિત્રાંકિત દેહનેા તથા ચહેરાનેા ઘાટ, છટા, છાપ તેા જોનાંવેંત જ, મૂળને પરખાવી શકે એટલાં વાસ્તવિક (Realistic) ઊતરવાં જોઇએ જ. કારણ અહીં મુદ્દો છે કેાઈ જીવતા માણસની છબી ચીતરવાનેા, અને નહિ

કે કોઈ કાલ્પનિક મૂર્તિનું આલેખન કરવાનો. ચિત્રજગતના ઇતિહાસમાં એવા દાખલા પુષ્કળ નોંધાએલા છે. એક જ જીવંત માનવીની જુદી જુદી તસવીરોમાંનું અર્થદર્શન પ્રત્યેકથી ભિન્ન પ્રકારનું, પણ એ સર્વેનાં ઘાટઘૂટ મૂળને વફાદાર એટલાં વાસ્તવિક તો હોવાનાં જ. અઢારમા સૈકાની સુવિખ્યાત અંગ્રેજ નટી મિસિસ સીડન્સની સર જોશુઆ રૅનોલ્ડ્સે ચીતરેલી છબીમાં એ અર્ધનારી અને અર્ધ-દેવી જેવી ભવ્ય દેખાય છે. ગેન્સબરોની સીડન્સની તસવીરમાં તે તેની સાચી આંતરપ્રકૃતિ પ્રમાણે ટકવની અને ઉદાસીન દેખાય છે, અને ચિત્રકાર લૉરેન્સે મિસિસ સીડન્સનાં ચારિત્ર્યદર્શન પર જરા યે લક્ષ ન દેતાં, તેની માંસ-રંગત્વ અથવા ચહેરાનો વર્ણ ભભકદાર બનાવી તેને પ્રલોભક (Seductive) આલેખી છે. આમ આ ત્રણે તસવીરો એક જ ઘાટને વફાદાર એવી વાસ્તવિક બની છે, છતાં તે ભિન્ન રીતે અર્થવાહી ભાવનાવાદી પણ છે.

શિષ્ટવાદ અને વાસ્તવવાદ

જ્યારે ઉપર કહ્યું તેમ ભાવનાવાદી વાસ્તવવાદનો પ્રભાવ વધ્યો ત્યારે આલેખનના સંબંધમાં એક નવી ઘટના બની. ડચ ચિત્રકાર રેમ્બ્રાં (૧૬૦૬–૧૬૭૯)એ 'Visit to Emmaus' નામક ચિત્ર આલેખ્યું. એનો વિષય ધાર્મિક હતો. એમાં ક્રાઈસ્ટ અને તેના બે શિષ્યોનુ આલેખન છે. ધાર્મિક વિષય માટે રેમ્બ્રાએ ઇચ્છયું હોત તો, ધર્મ સાથે સંકળાયેલી આ આકૃતિઓને જૂની શિષ્ટવાદી (Classical) રીતે ગંભીર, ભવ્ય, પ્રૌઢ અને દમદમાભરી ઢબે આલેખી હોત. પરતુ તેમ કરતાં તેણે રસ્તે જતા યહૂદી મહોલ્લાના શુદ્ધ, સાદા, તાદશ યહૂદીઓ જેવું જ એમનુ આલેખન કર્યુ. ખુદ ઈશુ ખ્રિસ્તનો ચહેરો પણ યહૂદી લત્તામા રહેતા યહૂદી જેવો જ વાસ્તવિક આલેખ્યો–શિષ્ટવાદી (Classic) ચિત્ર-આલેખન અનુસાર રેમ્બ્રાએ સુંદરતાના અને ભવ્યતાના આદર્શરૂપ તેઓને ન આલેખ્યા. આમ એ ચિત્ર હતુ વાસ્તવવાદી (Realistic), છતા એક નવી રીતે તેમાં શિષ્ટવાદ (Classism) પ્રવેશ્યો. આ કામ તેણે પ્રકાશ (Light) દ્વારા પાર પાડ્યુ. ક્રાઇસ્ટના દેહમાથી પ્રસરતું તેજ, તે બે શિષ્યો પર વહાવ્યુ અને ત્યાથી પ્રસરતું તેજ (Light) ખંડના ઘુમ્મટની છત લગી ઊંચે પહોચી ચોપાસ ફેલાઈ રહ્યુ. આથી ચિત્રમાં શિષ્ટતા પ્રવેશી અને ચિત્ર અદ્ભુત બન્યું. અહીં પ્રકાશે ચમત્કાર કર્યો. પરિણામે એક જ કૃતિમાં Realism અને Classism સ્થાન પામ્યાં. એ રીતે 'શિષ્ટ વાસ્તવવાદ' (Classic Realism) નામે પ્રકાર ચિત્ર-આલેખનમાં જન્મ્યો.

આ સમય પછી જે ચિત્રકારો થઈ ગયા તેમનાં અને આધુનિક ચિત્રકારોનાં વાસ્તવલક્ષી ચિત્રોમાં પણ પ્રકાશના અગમ્ય સૌંદર્ય દ્વારા 'ક્લાસિક' તત્ત્વ આમ જ થતું ગયું. આમ ચિત્રોને નવીન સ્વરૂપ મળ્યું, નવી શોભા મળી પરંતુ ચિત્રકારો આ કુશળતાની એવી ભૂમિકાએ તો રેમ્બ્રાંના મૃત્યુ બાદ બસેં વર્ષ પછી જ પહોંચ્યા.

નિસર્ગવાદની ઉત્પત્તિ

વાસ્તવવાદ (Realism) અને નિસર્ગવાદ (Naturalism) એ બે વચ્ચે ફેર શો તેનો ઉલ્લેખ આ પહેલાં થઈ ગયો છે. હવે એ ફેર શાથી થવા પામ્યો તે વિષે જોઇએ.

પશ્ચિમમાં ૧૯મી સદીના આરંભમાં નિસર્ગવાદનો પુનરુદ્ધાર થયો. આંગ્લ પ્રકૃતિચિત્રકાર કૉન્સ્ટેબલે (૧૭૭૬–૧૮૩૭) એની શરૂઆત કરી. તે પછી 'બારબિઝોન–ફૉન્ટેનબ્લુ' (ફ્રાન્સના પાટનગર પેરિસથી પચાસેક માઈલને અંતરે આવેલ બે શહેરો)ના કલાકાર-મંડળને લગતા ફ્રેન્ચ પ્રકૃતિચિત્રકારોએ કૉન્સ્ટેબલને અનુસરી તેની ઢબ પ્રમાણે અનુકરણ કરવા માંડ્યુ. વાસ્તવલક્ષી ચિત્રકારો જેમ જ આ કલાકારોનું દષ્ટિબિન્દુ આ હતું કે કુદરત જેવી દેખાય તેવી તેને આલેખવી; પણ તેની સાથેસાથ તેમનો ઉદ્દેશ, વિષય યોગ્ય ઊર્મિઓ કે આવેશને પણ આમેજ કરવાનો હતો. વાસ્તવવાદીઓથી પોતે જુદા પડે તે માટે તેઓએ આ ઊર્મિમિશ્રિત વાસ્તવવાદને 'નિસર્ગવાદ' (Naturalisum) એવું નામ આપ્યું. તેમનુ કહેવું એમ હતું કે ઊર્મિયુક્ત વાસ્તવવાદને લઇને તેમનાં પ્રકૃતિચિત્રોની જડતા ઓછી થતી હતી, અને તે વિશેષ જીવંત લાગતાં; એટલું જ નહિ, પરંતુ ઊર્મિઓને આમેજ કરવાથી તેમને ચિત્ર-આલેખન માટે અંતઃપ્રેરણા (Intuition) મળી રહેતી, જેથી તેમના ચિત્રો સાધારણ વાસ્તવલક્ષી ચિત્રો કરતા વધુ પ્રાણવંત અને વિશેષ સુંદર બનવા પામતાં.

નિસર્ગવાદીઓ વિરુદ્ધ વાસ્તવવાદીઓ

પરંતુ આ નવા વાસ્તવવાદીઓ એટલે કે નિસર્ગવાદીઓની સામે જૂના વાસ્તવવાદી મત-વિચારના કલાકારો

પોતાનો બચાવ કરવાને હમેશાં તૈયાર રહેતા. ૧૯મી સદીના વચગાળે ગસ્ટેવ કૉરબેટ નામે ચિત્રકાર નવા વાસ્તવવાદીઓથી જુદો પડ્યો. તેણે જાહેર કર્યું કે 'જેઓ આજે પોતાને Naturalist કહેવડાવે છે તેઓ ખરા Naturalist નથી. સાચો નેચરાલિસ્ટ તો હું જ છું.' કુદરત જેવી દેખાય છે તેવી તેને ચીતરતી વેળાએ આ કહેવાના નિસર્ગવાદીઓ લાગણીઓથી દોરવાય છે તેમ થવું ન જોઇએ એવો એ આગ્રહ સેવતો. ચિત્રકારને તો કેવળ એ જે જુએ તે જ તેણે ચીતરવું. એણે માત્ર એની આંખોનો ઉપયોગ કરવો–ઊર્મિઓનો નહિ. ઊર્મિ મૂળ વસ્તુને તાદશતાથી વેગળી રાખે છે. ઊર્મિ, કલ્પનાને તાણી લાવી સચ્ચાઇને ઢાંકી દે છે. કૉરબેટનું આ મન્તવ્ય સાવ મર્યાદિત હતું. આ જ કારણને લઇને કૉરબેટ, બાઇબલના પ્રસંગોને અને ઐતિહાસિક બનાવોને ચિત્રાંકિત કરવામાં માનતો નહિ; કારણ આવા પ્રસંગો અને બનાવો, સંપૂર્ણપણે નહિ તો મોટે ભાગે કલ્પનાના જ વિષયો હોય છે. અને કલ્પના કુદરતથી વેગળી છે. એ એમ કહેતો કે 'આ જાતના બનાવોને અને ઘટનાઓને કલાકારે નજરે તો દીઠા હોતા નથી તો તેવા વિષયને આલેખવા એ ચિત્રકારનુ કાર્ય નથી. એ તો ચિત્રકલાની બહાર જઈ, અન્ય કલાભિજ્ઞોનાં ક્ષેત્રોમા માથુ મારવા જેવુ થયું, અને કવિઓ, લેખકો અને અભિનેતાઓનુ પૂછડુ પકડવા જેવુ જ થયું.

બન્ને પક્ષો વચ્ચે આમ સામસામો વિવાદ થતો. તેમા કૉન્સ્ટેબલને અનુસર્યા તેઓ નિસર્ગવાદી ગણાયા અને જેઓ કૉરબેટને પગલે ચાલ્યા તેઓ વાસ્તવવાદી લેખાયા.

અતિ વાસ્તવવાદ

કલાને નામે પૂરેપૂરી છલના, અને કલા તે જ કુદરત એવું આલેખન માનવા પ્રેરે તેવા ચિત્રવર્તાવને અતિ–વાસ્તવવાદ કહેવાય. કુદરતના નર્યા અનુકરણમા ન તો કલાસૃષ્ટિનો નિયમ સચવાતો કે ન તો કલાની ધારણા સચવાતી; છતાં કલામાં જ્યારે અનહદ નૈસર્ગિકતા પ્રવેશે ત્યારે તે અતિ વાસ્તવવાદ લેખાય. 'કલા' બના, તે કલા બહારની વસ્તુ ગણાય. દુર્યોધન જળને જમીન સમજ્યો અને જમીનને તે જળ માની બેઠો, તેવું જ આબેહૂબ જો કોઈ ચિત્રમાં લાવી દેખાડે તો એને અતિ વાસ્તવલક્ષી ચિત્ર-આલેખનનું ઉદાહરણ કહી શકાય.

'Castle franco' નામે એક સ્થળમાં કોઈ ઉમરાવે એક સુંદર ગ્રામ્યગૃહ બાંધ્યું. તેને કલાકાર વેરોનીઝે (ઇટાલિયનઃ ૧૫૨૮–૧૫૮૮) મોટાં મોટાં ભિત્તિચિત્રોથી શણગાર્યું. તેમાં પડસાળમાંથી દીવાનખાનામાં દાખલ થવાના અડધા ઉઘડેલા અંદ્રદ્વાર પાસે ઊભેલા બે હજૂરિયાઓનું આલેખન-દર્શન હતું. તે એટલું તો વાસ્તવિક હતું કે, અજાણ્યા આગતુકો તેમને જીવત માનવીઓ માની ખરેખર છેતરાતા. વેરોનીઝે આ મકાનની એક સપાટ દીવાલ પાસેની ઊંચી અટારીમાં બે યુવતીઓને એવી તો આબેહૂબ આલેખેલી કે આગતુકો ભ્રમમાં તેમને નમન કરી બેસતા. અલબત્ત, વેરોનીઝે તો માત્ર ગમ્મત ખાતર જ આમ કરેલું, પરતુ આવું ભ્રમોત્પાદક 'રીઆલિઝમ', કલામય રીઆલિઝમથી અથવા ખરા વાસ્તવવાદી આલેખનથી વેગળુ તો કહેવાય જ. ગમે તેવો ચુસ્ત પણ સાચો વાસ્તવવાદી કલાકાર પોતાની કલાની મર્યાદાઓ સમજે છે. તે જાણે છે કે 'કુદરતને સાચા નીવડવું' એ જણાવતી 'Realism'ની સંજ્ઞા કેવળ એક તુલનાત્મક સંજ્ઞા (Comparative Term) જ છે.

આભાસવાદ (Impressionism)

જેમ એકમાથી બીજું અને બીજામાથી ત્રીજું નીકળે, તેમ વાસ્તવવાદમાથી નિસગવાદ અને નિસર્ગવાદમાથી હવે એક નવો વાદ ઉપસ્થિત થયો. તેનુ નામ Impressionism અથવા આભાસવાદ. એની ઉત્પત્તિ અને એનો ઇતિહાસ હવે જોઈએ.

વસ્તુઓને વિશેષ કુદરતી રીતે અને ખરી રીતે જોવાની એક પદ્ધતિ તે આભાસવાદ. આભાસવાદીઓ વાસ્તવવાદીઓ પેઠે વસ્તુઓને જ જોવી એ વાતને વજન ન આપતા, વસ્તુઓને જોતાંવેંત જ તેમના મન ઉપર પહેલવહેલી તેની જે છાપ પડે છે એ 'મન ઉપર પડતી પહેલી છાપ'ને છાયારૂપ કિંવા આભાસરૂપ નામે ઓળખે છે અને તેના પર જ તેઓ અવલંબે છે. તેઓ એના આધારે ચિત્રને આલેખતા હોઈ, તેમને છાયાવાદીઓ કહેવામા આવે છે. માનવીની જેવી જોવાની શક્તિ તે અનુસાર જ તેના મન ઉપર, અન્ય મનુષ્યને કે વસ્તુને જોતાંવેંત જ પ્રથમ સંસ્કાર અથવા પહેલી છાપ પડે છે. ચિત્રકારની બાબતમાં પણ તેવું જ બને છે. કોઈ દશ્યને જોતાની સાથે જ પોતાની જોવાની શક્તિ પ્રમાણે તેના મન ઉપર

જે સૌથી પહેલી છાપ પડે તે પ્રથમ છાપ (First Impression) અથવા સંસ્કારનું દર્શન, કાગળ કે કૅનવાસ ઉપર ખડું કરવું એનું નામ Impressionism અથવા છાયાવાદ, કિંવા આભાસવાદ.

દશ્ય એક અને સંસ્કાર અનેક

એકાદ બે સાદાં ઉદાહરણ લઈને આ બાબતને સમજવાનો પ્રયાસ આપણે કરીશું. ધારો કે વિદ્યાર્થી તરીકે તમે શાળામાં ભણી રહ્યા છો, ત્યાં કોઈ અજાણ્યો પુરુષ આવી ચડે છે અને શિક્ષક જોડે થોડીક અગત્યની વાતચીત કરી વિદાય થાય છે. એ વર્ગમાં ભણતા અઢારે છોકરાઓએ તેને જોયો તથા સાંભળ્યો હોય છે. જો એ અઢારે અઢાર છોકરાઓ પોતાને ઘેર પહોંચતાં, પેલા અજાણ્યાની મુલાકાતનું વર્ણન પોતાનાં માબાપ આગળ કરતાં, તે પુરુષ કેવો હતો, કેવો દેખાતો હતો, તેનો પોશાક કેવો હતો, તેની બોલવાની ઢબછબ કેવી હતી, ઉશ્કેરાયેલો હતો કે શાન્ત હતો વગેરે વર્ણન તેઓ કરશે, તો પણ એ અઢારે અઢાર છોકરાઓની નવા આગંતુક વિષેની છાપ (Impression) અઢાર જ હશે. તેમના વર્ણન ઉપરથી પેલા પુરુષ વિષે તેઓ જો કોઈ વાતોમાં મળતા પણ થાય, તો કોઈ બાબતોમાં જુદા પણ પડે: કોઇકને એક વસ્તુ યાદ રહી હશે તો કોઇને તે જ વસ્તુનો ખ્યાલ સુદ્ધાં પણ થવા પામ્યો નહિ હોય. આમ, એક જ દશ્યને લગતા અનેક ભિન્નભિન્ન સંસ્કારો (Impression) હોવા છતાં તે બધા જ સાચા છે. વાત એક છતાં આ અનેક છાપફેરનું કારણ શું? પ્રત્યેક છોકરાની એકસરખું જોવાની અશક્તિ એ એનું કારણ. એ દરેકના અવલોકનનો આધાર તેમની પોતપોતાની જોવાની ઝડપ ઉપર અને જોવાની ચોકસાઈ ઉપર રહેલો; એટલે એક જ દશ્યની છાપ ભિન્નભિન્ન નીવડી, છતાં એ બધી જ છાપ સાચેસાચી હોવા વિષે તો કોઈ શંકાને સ્થાન નથી. આવું, પોતપોતાના મનના સંસ્કાર કે છાપ પ્રમાણેનું વર્ણન, જેમ શાળાના છોકરાઓ ઘેર આવીને રજૂ કરે, તેમ ચિત્રકારો 'કૅનવાસ' ઉપર, જોનારના મન ઉપર પડેલી પહેલવહેલી છાપનું આલેખન કરે, તે ચિત્ર-આલેખન, તે Impressionism કહેવાય.

નીતિની સત્યતાની પેઠે ફિલસૂફીની અને કલાની સત્યતાને પણ અનેક પાસાઓ હોય છે. કલાની સત્યતાને નામે કાં તો કલાકારને ચિત્રની સર્વસામાન્ય અસર (General Effect)નો જ ખ્યાલ હોય, ચિત્રની વિગતપૂર્ણ હકીકતો વીસરી તે આ અસરકારક સત્યતાને જ અપનાવનારો હોય; અથવા તો બસ વિગતપૂર્ણ વાસ્તવવાદી ચિત્રઆલેખન કરનારો પણ તે હોઈ શકે.

સંસ્કારવાદીઓની દશ્ય જોવાની પદ્ધતિ

આ બેમાંનો પહેલા પ્રકારનો ચિત્રકાર એકાદ રાજમાર્ગના કે અરણ્યના સમગ્ર દશ્યને એક પલકારામાં જોઈ પલકદૃષ્ટિથી પકડી લઈ તેમને તેવા જ આલેખશે. ઘણી વિગતો નહિ પરંતુ કેવળ એક ઊડતી પલક-છાપને રજૂ કરશે. તેઓ આ રીતે કુદરતને વફાદાર નીવડશે. એવી રીતના કુદરતના વફાદાર આલેખન-પ્રકારને ચિત્રકલામાં 'Impressionism' કહે છે.

ચિત્ર-આલેખનના જુદાજુદા પ્રકાર

છાયાવાદીઓ વાસ્તવવાદ (Realism)માં નથી માનતા એમ નથી, પણ તેમનું કહેવું એટલું જ છે કે 'અમે વાસ્તવવાદી ચિત્રકારો પેઠે બધું જ રચવા કે ચીતરવામાં માનતા નથી.' સંસ્કારવાદીઓ મહોલ્લામાંથી કે શેરીમાંથી પસાર થતા હરતાં, ફરતાં, દોડતાં, ચાલતાં અસંખ્ય મનુષ્યોને બધી વિગતો સાથે ચીતરશે નહિ. રસ્તેથી વહી જતા માનવ આદિ સમૂહમાંના બધાને સંપૂર્ણ વિગત સહ આલેખવા જતાં, જાણે ચિત્રકારે તેમને રસ્તા ઉપર એકાએક ઘડીભર થોભાવી ઊભા રાખી રચ્યા અને ચીતર્યા હોય તેવું થંભિત ચિત્રણ કરશે નહીં. શેરીમાં માણસો વગેરે પ્રાણીઓ કદી પણ આપણે એવાં જોઈશું નહિ. એમને તો તેઓ પ્રથમ દૃષ્ટિપાતે જેવા દેખાય તેવા સર્વસામાન્ય છાપ રૂપે જ આલેખશે અને તેને જ તેઓ કુદરતી ગણશે તો પછી આવા પલકદર્શી છાયારૂપે થતાં આલેખનમાં વિગતો (details)નો મોટો ભાગ ઊડી જવો જોઇએ જ, એમ જો આપણે વિચારીએ તો આપણને સંસ્કારવાદીઓનું દૃષ્ટિબિન્દુ વિશેષ સમજાશે.

ક્ષણિક સૌંદર્ય

સંસ્કારવાદીઓને છાપમય ચિત્રઆલેખન પ્રિય હોય છે તેનું બીજું પણ કારણ છે. તેઓ માને છે કે સ્થાયી સૌંદર્યની અસર કરતાં ક્ષણિક સૌંદર્યની અસર વધારે

સુંદર હોય છે. દેખાવો અને બનાવોની ક્ષણિક અસર (Momentary effect) જે ખરેખર એક ક્ષણ પૂરતી જ લંબાય છે, જે અનિશ્ચિત છે, જે સ્થાયી નથી, કલાકાર જેને પળ એકમાં જ (તેમાં અન્ય કાંઈ ફેરફાર થાય તે પહેલાં જ) પકડે છે, અને છાયાચિત્રકારો તે દૃશ્ય કે બનાવને અથવા ખરેખર તે એક પળને આલેખે છે. આવી એક પળને ઝડપી લઈ તેને આધારે તેઓ આશ્ચર્યકારક આલેખન કરે છે.

ધારો કે તમારી પ્રિયતમા અથવા તમારા મિત્રના ચહેરા ઉપર એક અમુક છાપ ઊઠી ન ઊઠી ત્યાં તો એ વહી જાય, તે જોઈ તમને થાય 'ઓહ! હું અત્યારે એનો ફોટો પાડી લઉં તો કેમ?' પરંતુ તમે તમારો 'કૅમેરા' ગોઠવવા જાઓ તેટલામાં તો તે છાપ—તે ક્ષણજીવી છાપ અલોપ થઈ જાય છે. તેને તમે પાછી આણી શકતા નથી; પણ સંસ્કારવાદી ચિત્રકારો, દર્શન જોતાવેંત જ મન પર પડેલી ક્ષણજીવી છાપ પકડવામાં કુશળ હોઈ, તેઓ પળભર અસ્તવ્યસ્ત, અસ્થિર, ઊડતી એક છાપને તે લુપ્ત થાય તે પહેલાં પકડી લઈ, તેને ચિત્રમાં રજૂ કરી શકે છે. તેમ કરતાં તેમને સૌથી મુખ્ય અને મોટી સહાય પ્રકાશ (Light) દ્વારા મળે છે. પ્રકાશની પલટાતી—બદલાતી અનેકવિધ લીલાનો એમને ઊંડો અભ્યાસ તથા અનુભવ હોઈ તેઓ એકના એક દૃશ્યનું વિવિધ પ્રકારનું ક્ષણિક સૌંદર્ય અનેક કૃતિઓ દ્વારા દાખવી શકે છે. મૉનેટે (ફ્રેંચ: ૧૮૪૦–૧૯૨૬) પોતાની એક ચિત્રમાળામાં, વિષય તરીકે કેવળ સૂકા ઘાસની ગંજીઓ જ રજૂ કરી છે. પરંતુ આ એકનું એક જ દૃશ્ય, એ વિષયના પ્રત્યેક જુદા ચિત્રમાં વિવિધ ક્ષણિક સૌંદર્ય રજૂ કરી ભિન્ન અસર જન્માવે છે. મૉનેટ આવો કુશળ છાયાવાદી ચિત્રકાર હતો.

સ્વપ્નવત ક્ષણિક છાપયુક્ત દૃશ્યચિત્રો

વ્હિસ્ટલર (અમેરિકન: ૧૮૩૪–૧૯૦૩) પણ Impressionist કલાકાર હતો, પણ તેના ચિત્રોમાં Idealismનું તત્ત્વ પણ પ્રધાન ભૂમિકા ભજવતું, તેથી એ Idealistic Impressionist ભાવનાપ્રધાન છાયાવાદી તરીકે જાણીતો છે. એના ઉદાહરણ સમા સંધ્યાસમ રજનીચિત્રો એણે ચીતર્યાં છે, જેમને એ 'Nocturnally' કહી ઓળખાવતો. તેની બધી કૃતિઓમાં કોઈ વાસ્તવવાદીની નહિ, પણ એક ભાવનાવાદીની છાપ વર્તાઈ આવતી. તેમાં વસ્તુઓનો વાસ્તવિક પરિચય કરાવવાને બદલે, સંધ્યાના અને રાત્રીના મંદ પ્રકાશમાં વસ્તુઓ જે પ્રમાણે નહિ જેવી અને ઝાંખી દેખાય છે, તેનાં અત્યંત સુંદર સ્વપ્નવત ક્ષણિક છાપયુક્ત આલેખનો એ બહુ ખૂબીથી રજૂ કરતો. સરિતા, તેની ઉપરનો પુલ, હોડી, સાગર કે સાગરકાંઠો, તેના આકારનો કે ઘાટનો ખ્યાલ મળી રહે તેવા હેતુથી વ્હિસ્ટલર ચિત્ર પાડતો નહિ. તેનાં રજનીચિત્રોની વસ્તુઓ, વસ્તુઓ (Things) નહિ, પરંતુ પ્રકાશના કોઈ અગમ્ય અચોક્કસ પટ ઉપર, કોઈ રૂહાની (આત્મિક) આકારોની અલપઝલપ ક્ષણિક હયાતીઓ (Presences) સરતી, વહેતી, પળભરમાં અબઘડી વીખરાઈ જતી હોય એવી જ જણાતી. એનાં આલેખનમાં આવું, પ્રત્યેક ક્ષણજીવી રાત્રીદર્શન, પ્રકાશની અગત્ય વડે ભાવપૂર્ણ બની પ્રેક્ષકોના આધ્યાત્મિક કલ્પના-પ્રદેશ ઉપર પ્રબળ અસર કરતું.

કહેવાય છે કે અર્વાચીન સમયના બધા ચિત્રકારોના (પછી તેઓ વાસ્તવવાદી, નિસર્ગવાદી કે ભાવનાવાદી હોય) ચિત્રકાર્યમાં મૉનેટની અને વ્હિસ્ટલરની અસર વત્તી-ઓછી જણાય છે. એમની કૃતિઓના નમૂનાઓ ઉપરથી પ્રકાશનો અભ્યાસ અને તેની રજૂઆત ઘણા મોટા ભાગે કલાકારો વચ્ચે ફેલાવા પામી છે.

સંસ્કારલક્ષી અને વાસ્તવલક્ષી ચિત્રકાર્ય વચ્ચેનો ભેદ

જેમ નિસર્ગવાદ તેમ સંસ્કારવાદ પણ વાસ્તવવાદ (Realism)નો જ એક પ્રકાર છે. બે વચ્ચે ફેર એટલો જ કે વાસ્તવવાદ પ્રમાણે જ્યારે કુદરતના દૃશ્ય, બારીકાઈથી અવલોકી, વિગતવાર આલેખવામાં આવે છે, ત્યારે સંસ્કારવાદ મુજબ પ્રકૃતિદૃશ્ય, તેમને જોતાવેંત જે પહેલી છાપ (Impress) મન પર પડે છે યાને ક્ષણિક દૃશ્ય જેવું દેખાય છે, તેવું તેને આલેખવામાં આવે છે. ટૂંકમાં, સંસ્કારવાદીઓને ક્ષણિક રૂપદર્શનકાર ચિત્ર-આલેખકો કહી શકાય.

વાસ્તવિક ચિત્ર-આલેખન માટે કલાકાર પાસે વિચારણા અને લક્ષપૂર્વકનું નિરીક્ષણ અને તપાસની અપેક્ષા

રહે છે. સંસ્કારલક્ષી આલેખન ચિત્રકાર હકીકત (Facts)ની નહિ, પણ ઉપલક ઊડતા દેખાવને દાખવનાર રૂપરેખાની અપેક્ષા ધરાવે છે.

ક્ષણિક-રૂપ-દર્શનીય ચિત્રકાર્ય

સાધારણ ચિત્રકાર નિસર્ગને પોતાની એકની એક જ દૃષ્ટિ મુજબ જુએ છે. એને મન ઘાસનો રંગ સદા લીલો જ હોવાનો, અને આકાશનો નીલો જ. પરંતુ છાયાવાદી ચિત્રકાર એ ઘાસ અને ગગનને કદાચ જાંબુડાં ચીતરતાં અચકાશે નહિ. કારણ જે એક અમુક ક્ષણે તેણે ઘાસને અને આકાશને જોયાં ત્યારે કોઈ વિલક્ષણ અસરને લઇને તે તેને જાંબુડાં વર્ણનાં જ લાગેલાં જણાયાં અને તેથી તેણે તેમને તેવા જ રંગનાં આલેખ્યાં. પ્રેક્ષકોનાં બિનઅનુભવી નેત્રો અને ખરી સમજના અભાવને કારણે કેટલાક વાસ્તવલક્ષી અને સંસ્કારલક્ષી ચિત્રકારોનાં ચિત્રોની રંગાવટ તેમને અવાસ્તવિક અને અશક્ય જેવી લાગે છે. વ્હિસ્ટલર, મેનેટ અને ક્લૉડ મૉનેટ જેવા ક્ષણિક રૂપદર્શન ચિત્રકારોની કેટલીક કૃતિઓમાંનાં દૃશ્યો, સામાન્ય પ્રેક્ષકોને 'અસ્વાભાવિક' લાગતાં હોય તેનું કારણ એ જ છે, કે આ કલાકારોએ ચિત્રમાંની આકૃતિઓને જે રૂપરંગ અને અવસ્થા જોઇને આલેખી હોય તે રંગરૂપ અને તે અવસ્થાની, આ સામાન્ય પ્રેક્ષકોને કશી કલ્પના હોતી નથી.

વાસ્તવવાદી ચિત્રકારોના બે વર્ગ હોય છે: એક હકીકત (Facts) પર ભાર મૂકે છે, બીજો ઉપલક દેખાવ (Appearance)ને અગત્ય આપે છે. આ બીજા પ્રકારના વાસ્તવવાદીઓ, છાયાવાદીઓ કિંવા આભાસવાદીઓ તરીકે ઓળખાય છે. પરંતુ એ બન્ને પોતપોતાની રીતે સાચા છે. જો વાસ્તવલક્ષી કલાકાર પ્રત્યેક વસ્તુ હાથમાં ધરી તેને વિગતપૂર્ણ ઢબે આલેખે છે, તો છાયાવાદી ચિત્રકારો તે વસ્તુઓથી ભિન્ન જાણે તે વસ્તુઓ જોડે તેમને કશું લાગતુંવળગતું જ ન હોય, તેમ દૃશ્ય અને વસ્તુઓની સંપૂર્ણ અને અખંડ, પરંતુ ક્ષણિક અસરને જ આલેખે છે.

સૂક્ષ્મદર્શનીય શાળાના ચિત્રકારો

પરંતુ વાસ્તવવાદી કલાકારો જ્યારે ચોકસાઈ પર વધુ ભાર મૂકે છે ત્યારે સોના કરતાં ઘડામણ મોંઘું તેવો તાલ થાય છે. સાચી કલાની રજૂઆત કરતાં હસ્તકૌશલની રજૂઆત જ નજરે ચડે છે. આકૃતિ જોઇને કોઈ તેને જીવંત માની બેસે એવી નિશ્ચાથી બનાવેલાં, તેમનાં આવી જાતનાં ચિત્રોને સંપૂર્ણ બનતાં કોઈ કોઈ વાર તો ઘણો સમય લાગતો. કહે છે કે Peter van Stinglendent નામે ચિત્રકાર, જે ઘણુંખરું નાનાં નાનાં કદનાં ચિત્રો બનાવતો તેણે એક ચિત્રાકૃતિમાં કરચલીઓ આલેખવા માટે બારસાં ત્રણ વર્ષ લાગલાગટ લીધાં હતાં. અલબત્ત, પરિણામ અદ્ભુત આવ્યું, પણ તેમાં 'કલા' નહોતી. વિષયને તાદૃશ જીવંત અને પરિપૂર્ણ વિગતપૂર્ણ આલેખવા માટે તે એટલું તો ઝીણું કામ કરતો કે પીંછીથી પ્રત્યેક આકૃતિને સંખ્યાબંધ ટૂંકા અને આછા આછા લસરકા (Strokes) આપવા પડતા. આવા ચિત્રકારમાંના એકે તો કેવળ એક સાવરણીનો હાથો ચીતરવા સારુ દિવસોના દિવસો સુધી પીંછી ચલાવી હતી. આ ઉપરથી જણાશે કે કેટલી હદ લગીની ઝીણવટ તેમના ચિત્રકાર્યમાં સમાએલી હોવી જોઇએ. આવી છેક જ બારીક કામગીરીને બરાબર અવલોકવા માટે કવચિત સૂક્ષ્મદર્શક કાચની અગત્ય પણ જણાતી. માટે જ એવા ચિત્રકારોને 'Painters of the Microscopic School' સૂક્ષ્મદર્શનીય શાળાના ચિત્રકારો એવું નામ પણ મળ્યું હતું. જેવું એમનું ચિત્રકામ ઝીણું હતું, તેવી તેની અસર પણ સૂક્ષ્મ હતી.

ઉઠાવદાર છતાં નાજુક

આથી ઊલટું, કેટલાક વાસ્તવલક્ષી અને છાયાલક્ષી ચિત્રકારોનું ચિત્રકાર્ય એક ઉગ્ર વિરોધાભાસ તરીકે નોંધપાત્ર હતું છે. ચિત્રશાસ્ત્રમાં જેને (Bold Execution) ઉઠાવદાર કલા કહે છે, તેનું ઉઠાવદાર તત્ત્વ તેમનામાં હતું. જે કાંઈ તેઓ ચીતરતા તે જોરદાર પીંછી-કામથી આલેખી, વિસ્તીર્ણ અસર આપતા. હેલ્સ (ડચ: ૧૫૮૦–૧૬૬૬) અને રેમ્બ્રાં (ડચ: ૧૬૦૬–૧૬૬૯), વેલેસ્કવેઝ અને સારજન્ટ (અંગ્રેજ: ૧૮૫૬–૧૯૨૫)ની પીંછી છૂટે હાથે, ધગશભરી અને જોશીલી રીતે ફરી વળતી, છતાં તેમની દૃષ્ટિની અને હાથની ચોકસાઈ એટલી તો સરસ હતી કે તેઓ સૂક્ષ્મ કામ પણ, 'સૂક્ષ્મદર્શનીય ચિત્રકારો'ને ય ટક્કર મારે તેવું ફાંકડું અને સફળ કરી શકતા. તેમની પીંછીમાં એવી ધગશ હતી કે તેમના 'કૅનવાસ' ઉપરનાં

શૈલીને સફળતાપૂર્વક અપનાવી. જૂની વિદ્યાનુસારી પદ્ધતિને એણે આથી જબરો ફટકો લગાવ્યો અને નવી મંસ્કારલક્ષી રીતિને, પોતાના મતને મળતા ભાઈબંધ કલાકારો–લેગ્રોસ, ફેન્ટીન લેટર, મૅનેટ, દેગાસ અને પીઝેરોની સહાયથી ખૂબ જ વેગ આપ્યો. આથી તે 'મંસ્કારવાદી શાળાના પિતા' તરીકે જાણીતો થયો.

'ઇમ્પ્રેશનિઝમ' નામ કેમ પડ્યું?

આ સર્વે ફ્રેન્ચ મંસ્કારવાદીઓમાં મંસ્કારવાદનો એક પ્રખર પ્રતિનિધિ તે ક્લૉડ મૅનેટ (૧૮૪૦–૧૯૨૬) હતો. એણે એડ્વુઅર્ડ મેનેટના કાર્યને, પ્રકાશને લગતા પોતાના વૈજ્ઞાનિક અભ્યાસથી ઘણુ આગળ વધાર્યું. મંસ્કારવાદમાં એણે પ્રશંસનીય વિશેષતા આણી. જો કે એડ્વુઅર્ડ મેનેટ 'મંસ્કારવાદી શાળાનો પિતા' લેખાયો; પરંતુ નવી ચિત્રશૈલીને 'Impressionism' એવું જે નામ અને સંજ્ઞા મળ્યાં તે આ ક્લૉડ મૅનેટના જ એક ચિત્ર Sunrise an Impression' ઉપરથી જ મળ્યાં. એ કૃતિ સૌથી પહેલી વાર ૧૮૬૩માં Des Refusenા ચિત્રપ્રદર્શનમાં મૂકવામાં આવી હતી. આ મૅનેટ–મેનેટની જોડીએ વિદ્યાનુસારી જૂની રગાવટના બધનને શિથિલ કરવામાં કશુ બાકી ન રાખ્યું. એ મૅનેટે પ્રકાશના કમ્પ તરગ સિદ્ધાંત (wave-theory of light)ને લગતી તથા રશ્મિવર્ણદર્શક ત્રિપાર્શ્વ કાચને લગતી બધી વૈજ્ઞાનિક શોધખોળને લઈને સંસ્કારલક્ષી ચિત્ર-આલેખનના વિકાસમાં ઘણો મોટો ફાળો આપ્યો. પ્રકાશની પળેપળ પલટાતી–બદલાતી સ્થિતિને લઇને પ્રત્યેક પળવિપળ જેટલા સમયદર્શનને, ચિત્રાંકિત કરી શકવાનુ માન પ્રથમ મૅનેટે જ મેળવેલું. પરિણામે એની ઉત્તમોત્તમ કૃતિઓ પ્રકૃતિદર્શનને જ લગતી હતી.

કેટલાક મહાન સંસ્કારવાદીઓ

ઈંગ્લાંડમાં સંસ્કારવાદનો અગ્રેસર પ્રતિનિધિ (ઈંગ્લાંડ વાસી, પણ અતે અમેરિકન) જેમ્સ વ્હિસ્ટલર (૧૮૩૪–૧૯૦૩) થઈ ગયો. એના મંસ્કારલક્ષી રજનીચિત્રોનો ઉલ્લેખ આગળ આપણે કરી ગયા છીએ. એની બધી કૃતિઓ સંસ્કારલક્ષી હતી. એના પર જાપાનીઝ ચિત્રશૈલીની પણ જબરી અસર થવા પામી હતી. ટેટ ગૅલેરીમાં વિરાજતા 'Battersea Bridge'વાળા એના પ્રકૃતિચિત્રમાં મંસ્કારવાદીઓની ફ્રેન્ચ શૈલી અને જાપાની શૈલી સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે. છાયાવાદમાં સ્પેનના બે મહાન ચિત્રકારો સેરોલા અને ઝ્યુલોગાએ પણ નામના કાઢી.

વિશ્વયુદ્ધ પછી

છેલ્લા વિશ્વયુદ્ધ પછી છાયાવાદમાં જબરું પરિવર્તન થવા પામ્યું. તેના છેલ્લામાં છેલ્લા અનુયાયીઓ કુદરતની નકલ કરવાનો જરા ય પ્રયત્ન કરતા નથી. તેઓ આકૃતિ અને રગ દ્વારા ઊર્મિને વ્યક્ત કરવા પાછળ જ મંડ્યા રહે છે. તેઓ આકાર આલેખતા નથી, પણ આકાર ઉત્પન્ન કરે છે. જીવનની નકલ રૂપે નહિ, પણ જીવનનો સાર મળી રહે તેની શોધ પરત્વે તેમનુ લક્ષ કેંદ્રિત થયું હોય છે.

વ્યક્તિત્વનું મહત્ત્વ

ભવિષ્યમાં અન્ય કોઈ ચિત્રવર્તાવના પ્રકાર વિષે આપણે વાંચીએ તો તેમાં આશ્ચર્ય પામવા જેવુ કશુ જ નથી. કારણ અખિલ સૃષ્ટિમાં બધુ જ પ્રગતિ આધીન છે. 'કલાની મહારાણી' સમી ચિત્રકલા ગુફા-ચિત્રોથી આગળ વધી, પરિવર્તન પામી, પ્રગતિશીલ બની આજે જે સર્વશ્રેષ્ઠ સ્થિતિએ આવી પહોંચી છે, તેમા હવે પછી કોઈ નવા વર્તાવને સ્થાન મળવાનું જ તેમાં કશી શકા નથી. પછી એ નવો વર્તાવ કેવો નીવડે છે તે જ જોવુ બાકી રહે છે. વર્તાવ તો એક સાધન છે અને તે સાધન જ રહેશે. એ વર્તાવોની ગુલામી ચિત્રકારો સહન કરતા નથી અને કદી સહન કરી શકશે નહિ આમ છતા જેઓ વર્તાવનુ દાસત્વ સ્વીકારે છે, તેઓ પણ અતે એ ગુલામીમાંથી નવા પ્રકારને પ્રકટાવી શકયા છે. અનુભવે તેમને અતે તો વ્યક્તિત્વના જ મહત્ત્વની ખાતરી કરાવી છે. એને પાછળ રાખવા મથે તો ય તે છતુ થયા વિના રહેશે નહિ. વ્યક્તિત્વ વિનાના આલેખનોની ગુણવત્તા હમેશાં ઓછી જ અકાવાની. માટે જ પ્રત્યેક કલાકારે પોતાની કૃતિમાં, વ્યક્તિત્વને ગતિ આપવાનો પ્રયાસ કરવાનો હોય છે. જેમ ગ્રંથોમાં, તેમ ચિત્રોમાં, વ્યક્તિત્વ તો જરૂર પ્રકટ થવુ ઘટે. અને પ્રત્યેક ચિતકારનો હેતુ તથા તેનું દૃષ્ટિબિંદુ, જુદુ જુદુ હોવાને લીધે, આપણે જોઈએ છીએ કે એક જ ચિત્રવર્તાવ, એક જ શાળાના અને એક જ વતનના કલા

કારોના ચિત્રોની છટા અને ઢબછબ, મળતા દેખાય છતા, તે બધામા વ્યક્તિગત ભિન્નતા હોય છે કાઈ ને કાઈ અનોખી છાપ તેમની કૃતિઓમા જણાઈ આવે છે આલેખન ભલે એક પ્રકારનુ હોય, પણુ કલા હમેશા આ અનોખી છાપની અપેક્ષા રાખે છે આ અનોખી છાપ જેમ કલાનુ ભૂપણ છે, તેમ સમગ્ર વિશ્વમા વૈવિધ્યની મહત્તાની તે સૂચક છે વૈવિધ્યથી જ જગતમા અને જીવનમા આનદ અને રસ પ્રકટે છે—સૌન્દર્યનો અને સુખનો અનુભવ થાય છે

જેમ ચિત્રકારોએ કલાકૃતિમા વ્યક્તિત્વ દર્શાવવાનુ હોય છે, તેમ બીજે પક્ષે ચિત્રપ્રેક્ષકોએ તેમની કલાકૃતિમા આ વ્યક્તિત્વને શોધી કાઢવાના હોય છે તેમને આ વ્યક્તિત્વ, ચિત્રમાની કોઈ અનોખી છાપ દ્વારા જણાઈ આવશે મબ્બામબ ચિત્રો જોવા—તપાસવાનો મહાવરો પડ્યા પછી, અને ખાસ કરીને એક જ વિષયની જુદા જુદા કલાકારોની કૃતિઓના લક્ષપૂર્વક અભ્યાસ ઉપરથી ચિત્રકારની વૈયક્તિક છાપ તેની અનન્યતાથી, અસામાન્યતાથી અને નવીનતાથી નોધી શકાય છે પ્રત્યેક ચિત્રમા મનોભાવ (sentiment) અતર્ગત હોય છે ચિત્રોનો એ મનોભાવ (sentiment of a picture) જાત જાતના હોય છે કોઈ ચિત્રનો મનોભાવ આપણુને આશ્ચર્યચકિત કરે, કોઈ કરુણુતાથી લાગણીવશ કરે, કોઈ સૂચના કરે, કોઈ માર્ગ ચીંધે, કોઈ ઉન્નત ભાવ જગાડે, કોઈ આપણુને કાવ્યપ્રદેશમા લાવી મૂકે, કોઈ આપણુને વિચારમગ્ન કરી મૂકે, કોઈ ખડખડ હસાવે ને કોઈ આપણુને સમાધિસ્થ કરી મૂકે ચિત્રમા આ મનોભાવનુ જ્યા મધ્યસ્થ રસ કેન્દ્ર (centre) હશે ત્યા પ્રેક્ષકને ચિત્રકારના વ્યક્તિત્વનો ચમકારો નક્કી જણાઈ આવશે ચિત્રમાનુ રસનુ કેન્દ્ર જે ચિત્રપ્રેક્ષક પકડી પાડશે તેને ચિત્રના મનોભાવનુ કેન્દ્ર આપોઆપ મળી રહેશે, અનોખી છાપ પ્રબળ રીતે પ્રસક્ષ થશે અને ત્યા ચિત્રકારના વ્યક્તિત્વની પણુ ઝાખી થશે

૧૧
ચિત્રકારની પાકશાળા(સ્ટૂડિયો)માં

સામાન્ય અને સુજ્ઞ પ્રેક્ષકોને પણ ઘણુંખરું ચિત્રનું સૌંદર્યવિષયક પાસું જ જોવું–વિચારવું ગમે એ સ્વાભાવિક છે. જે ચિત્રનું અવલોકન તેઓ કરે છે તે કેમ તૈયાર થયું, તેમની એમને ભાગ્યે જ દરકાર હોય એ પણ સહજ છે.

જિજ્ઞાસુ પ્રકૃતિના ચિત્રપ્રેક્ષકોને ચિત્રના આયોજન વિભાગનો પણ ખ્યાલ મળી રહે એ માટે આપણે ચિત્રકારની પાકશાળામાં હવે પ્રવેશ કરીશું.

ભિત્તિ-ચિત્ર–ફ્રેસ્કો

પ્રથમ, ભિત્તિચિત્રો કઈ રીતે તૈયાર કરવામાં આવે છે તે વિષે જોઈએ.

'Fresco' એ ઇટાલિયન ભાષાનો શબ્દ છે. એનો અર્થ તાજું એવો થાય છે. એટલે જ તાજી–ભીની દીવાલ ઉપર દોરેલાં કે રંગેલાં ચિત્રોને ફ્રેસ્કો અથવા ફ્રેસ્કોપેઇન્ટિંગ કહે છે.

પશ્ચિમમાં ભિત્તિચિત્રોનો આરંભ, સૌથી પહેલાં ઇટલીમાં ચૌદમી અને પંદરમી સદીમાં થઈ ગએલા કલાકારો લિયોનાર્દો દ વીંચી, માઇકલ એન્જેલો, રફાએલ આદિએ કરેલો. ત્યાંનાં વિખ્યાત દેવળો, મઠો અને મહેલોની 'પ્લાસ્ટર' કરેલી તાજી ભીની ભીંતો ઉપર બનાવેલાં ચિત્રોને 'Fresco' નામ મળેલું.

ચિત્ર બનાવવા માટે સુંવાળી, સરખી સપાટી તેને મળી રહે એટલા માટે ભીંત ઉપર પ્લાસ્ટર થતું. ભીના તાજા પ્લાસ્ટર ઉપર જ ચિત્રકાર્ય કરવાનું કારણ, ભીનાશને લઈને રંગો ભીંતમાં પ્રવેશ થઈ શકે તે હતું. દીવાલની અંદર પ્લાસ્ટર સૂકું થઈ ગયા પછી રંગ તેમાં પ્રવેશી શકે નહિ.

ભિત્તિચિત્રો ચીતરવા સારુ, રંગોને પ્રથમ પાણીમાં પલાળવામાં આવે છે, અને પછી ભીંત ઉપર, અગાઉથી તૈયાર કરેલા ભીના પ્લાસ્ટર ઉપર પીંછી વડે તેમને પૂરવામાં આવે છે. પ્લાસ્ટર પર પૂરેલા આ રંગો જ્યારે સુકાવા માંડે છે ત્યારે તેમાં એક રાસાયણિક ક્રિયા થાય છે, જેથી પ્લાસ્ટર સાથે પેલા રંગો દૃઢપણે એકરૂપ થાય છે. આમ, આ રંગલેપન ભીંતનો જ એક અખંડ અભિન્ન ભાગ બને છે.

ભિત્તિચિત્ર, પ્લાસ્ટર ભીનું હોય તે દરમિયાન જ પૂરું કરવું જોઈએ, એટલે ચિત્રકાર પોતે જેટલું એકીસાથે ચીતરી શકે તેટલા પૂરતી જ દીવાલને આગળથી પ્લાસ્ટર લગાડી તૈયાર કરી રાખે છે. જો કદાચ વખતસર ચિત્ર ન થઈ રહે અને પ્લાસ્ટર સુકાઈ જાય તો તેટલા સુકાઈ ગએલા ભાગને ચિત્રકાર ઉખેડી નાખે છે, અને ફરી બીજે દિવસે નવું તાજું ભીનું પ્લાસ્ટર લગાડી, આગલા દિવસનું અધૂરું કામ તે આગળ ચલાવે છે. આમ દરરોજ, આગલા પ્લાસ્ટર જોડે ખપજોગું નવું ભીનું પ્લાસ્ટર જોડવામાં આવે છે; અને તેના પર ચિત્ર કરવામાં આવે છે. અલબત્ત, આથી જૂના અને નવા પ્લાસ્ટર વચ્ચે કાંઈક સાંધ રહી જાય છે ખરી. પ્લાસ્ટરમાં આવી તડ અનેક ભિત્તિચિત્રોના ફોટોગ્રાફમાં ખુલ્લી જોઈ શકાય છે. તે ઉપરથી એક દિવસમાં, ચિત્રકારે કેટલું કામ કર્યું હશે તેનો અંદાજ કાઢી શકાય છે. વળી કેટલાંક ભિત્તિચિત્રોની તડ તો જોતાંવેંત જ દેખાઈ આવે છે. રોમના 'સિસ્ટાઈન ચૅપલ'ની છત ઉપર, માઇકલ એન્જેલોએ આલેખેલું વિખ્યાત ચિત્ર 'Adam'માં તડ તો સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે, તે ઉપરથી આપણે અનુમાન કરી શકીએ કે કલાકારે ક્યારે ક્યારે કામ કરવું છોડી દીધુ હશે.

સુંવાળપ, ચીનાઈ માટીના વાસણોની ચમકને અને સુંવાળપને ટક્કર મારે એવી હતી. વળી એ પ્લાસ્ટરની બીજી મોટી ખૂબી તો એ છે, કે તે એક ઈંચના બત્રીસમા ભાગ જેટલું અત્યંત પાતળું છે. તે સમયે ચિત્ર માટે યોગ્ય ભીંત તૈયાર કરનારા આપણા કારીગરો અને કલાકારો કેટલા કુશળ હતા તેનો આપણને આ ઉપરથી ખ્યાલ આવશે.

આ ભિત્તિચિત્ર ૧૬મા સૈકાના ઇટાલિયન ચિત્રકારોના જેવું 'બોનો ફ્રેસ્કો' હતું કે 'સીકૂ ફ્રેસ્કો' હતું એ વિષે ઘણો મતભેદ જણાય છે. કેટલાક તજ્જ્ઞોનું કહેવું છે કે કટકે કટકે તાજી ભીની સપાટી બનાવી કરેલું વાસ્તવિક ભિત્તિચિત્ર, બૌદ્ધ ચિત્રોમાં જણાઈ આવે છે. અન્ય જાણકારો તેથી ઊલટો જ મત જણાવે છે. કાંઇક અંશે રંગોની મંદતા અને અમુક અંશે ભીંતોનાં બિનટકાઉપણાની, અને તેની બનાવટની તપાસ કર્યા બાદ તેમને એમ જણાયું છે કે અજંટાના અને બાઘનાં ભિત્તિચિત્રો પણ 'ફ્રેસ્કો સીકૂ'ની પદ્ધતિ પ્રમાણેનાં દીવાલ-ચિત્રો (Mural Paintings) છે.

અજંટાનું રેખાંકન અને રંગલેપન

ગુફાની આમ તૈયાર કરેલી ભીંત ઉપર, પ્રથમ વિષય-યોગ્ય રેખાંકન (sketch) થતું. આ રેખાંકન ભારે રાતી રેખાઓમાં થતું. તે પૂરું થતાં અંતે કાળી તથા બદામી રેખાઓ ઉમેરી તેને સુધારવામાં આવતું. પછી, જેને ચિત્રકલામાં 'glazing' ચમક કહેવામાં આવે છે તેનું પ્રાથમિક under Glazing કરવામાં આવતું. આ પણ ઘણું જ પાતળું થતું, અને તે પણ રાતા તથા બદામી રંગોની જુદી જુદી છાયાઓનું પાતળું લેપન આપીને કરવામાં આવતું. ત્યાર બાદ રંગપૂરણી થતી. વિષય-યોગ્ય સ્થાનિક લાલ, પીળા, ભૂરા, કાળા રંગોને પીંછી વડે લપકા આપી અજંટાનો હિંદી કલાકાર રંગપૂરણી કરતો. ત્યાર પછી ચિત્રવિષયક બાહ્ય રેખાઓને કાળો તથા બદામી રંગ લગાડી, ઉઠાવદાર લાગે તેવી, બનાવવામાં આવતી. આ ઉઠાવ સદંતર ઉપસાટ જેવો નહિ, પણ અમુક અંશે સપાટ (flat) થતો. છેવટે જો જરૂરી જણાતું, તો તેના પર થોડીક જ (શેડિંગ–shading) છાયાપૂરણી થતી. કોઈ નિશ્ચિત તેજછાયા નહિ, પરંતુ સ્થાનિક રંગોને સામસામા ગોઠવીને ઘેરા કાળા તથા શ્વેત રંગોને વાપરી ચિત્રને સ્પષ્ટ અને લાક્ષણિક કરવામાં આવતું.

Glazing—ચમક

ચિત્ર પાડતી વેળાએ તેના પર glazing–ચમક શા માટે જરૂરી ગણાય? એનાં ત્રણ કારણો છે: પહેલું તો એ કે એથી ચિત્ર, વખત અને હવામાનના આક્રમણ સામે સુરક્ષિત બને છે. બીજું, એથી ચિત્રોમાં વપરાએલા રંગોને ઉજાશ મળે છે. ત્રીજું, ચિત્રના જે જે ભાગોને જાણે કોઈ ઝીણી જાળીમાંથી આકારો દેખાતા હોય તેવા ઝાંખા, અગમ્ય અને આકર્ષક દર્શાવવા હોય તો ત્યાં પણ (glazing) ચમક ઉપયોગી નીવડે છે.

અહીં એક બીજી વાત પણ જાણવા જેવી છે કે આ ગ્લેઝિંગ કેવળ રંગોથી જ થતું નથી. તેમ કરવા માટે જરૂરી રંગોમાં કોઈ રંગવાહક ચીકાશવાળી પ્રવાહીઓ (vehicals) ભેળવવામાં આવે છે. ચમક માટે રંગોમાં પૂર્વે હિંદમાં લાખમાંથી બનાવેલા રસ ભેળવીને કામમાં લેતા. સાંપ્રત સમયમાં આ glazing માટે જરૂરી રંગોમાં linseed oil અળશીનું તેલ, ને meglip (લિનસીડ તથા વાર્નિશમાંથી બનાવેલું) તેલ વાપરવામાં આવે છે. એકલા રંગોથી ગ્લેઝિંગ થઈ શકે નહિ માટે આ વાહક તેલ તેમાં મેળવીને રંગો ભીંજવવામાં આવે છે. આથી રંગોમાં પ્રવાહિતા ઉપરાંત અમુક અંશે પારદર્શકતાનો ગુણ પણ આવે છે.

અજંટાના ચિત્રમાં પીંછીનો ઉપયોગ

અજંટામાં બૌદ્ધ ચિત્રકારો પાસે સરસ પીંછીઓ હતી. પીંછીને તેઓ 'તુલિકા' કહેતા. તે ભાર દઈને ચલાવવાની નથી. હાથની આંગળીઓમાં તોળાતી એ નમનશીલ રહે માટે શાસ્ત્રમાં એ 'તુલિકા' કહેવાઈ. પીંછીના પ્રકારો અને તેના વાળના પ્રકાર વિષે શ્લોક લખાયા છે. તેમાં ઊંટ, ખિસકોલી વગેરેના વાળના પ્રયોગનો ઉલ્લેખ પણ થયો છે.

જળરંગી ચિત્રો–Water Colour Painting

જળરંગી ચિત્રોમાં રંગલેપન (coloured painting) કરતાં કરતાં જળનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

આમ તો ચિત્રો કેવળ કાળી કે રગીન પેન્સિલો વડે પણ થાય છે. પરંતુ જળ વડે અથવા તેલ વડે ખાસ બનાવેલા રંગોની ચિત્રાકૃતિઓની મોહકતા અને આકર્ષણને તે કદી પણ પહોંચી શકે નહિ. રગની વાત જ ન્યારી છે. કાગળ ઉપર કે કેનવાસ ઉપર કોઈ રંગ વિનાનો ઘાટ (design) પાડો તો તેવું ચિત્ર એટલી સરસ અસર કરી શકશે નહિ, જેટલી સામાન્ય અસર રગનાં બનેલાં ચિત્રોથી થશે. ચિત્ર વિષે ઘાટરચના (design) તો માત્ર શરીર જેવી છે—રેખાવટ એ જાણે મન છે, પણ રગ તેના ખરેખરા પ્રાણ છે. બીજા શબ્દોમાં ચિત્રણ (Painting)નું સ્થાપત્ય તે ઘાટ (design) છે. રેખાવટ કાવ્ય છે અને રગ સંગીત છે. રગની પેટીઓ સાથે કામ પાડી તેના વડે કલાકૃતિ સર્જવી એના જેવો આનદ બીજો કયો હોઈ શકે? અને ચિત્રકળામા એક અચ્છી રીતે દોરેલા જળરગી ચિત્રની મોહકતાનું તો પૂછવુ જ શું!

જળરગી ચિત્ર પૂર્વે અને આજે

જળરગી ચિત્ર વર્ષો પૂર્વે કોઈ એક જાતનું બાધકામ થતું હોય તેવી રીતે થતું. આ રીતને build up કહેવામાં આવતી, એટલે કે ફીકું રંગલેપન એક ઉપર બીજું કરીને. છેવટે જે અમુક વર્ણછાયા ચિત્રકારો લાવવા ઇચ્છતા તે તેઓ લાવી શકતા. ધારેલો રગપ્રકાર આલેખવાની આવી પદ્ધતિથી મૃદુ ઓજસ્વી રગાવટ જન્મતી. આથી અમુક વિષયો ચિત્રમા દીપી નીકળતા. વળી આઘેથી જોતાં એ અતિ મોહક લાગતા. પરતુ આ જાતની રગાવટમા શક્તિ, પ્રભાવ અને ઊંડાણની ખામી હતી.

પછીથી આ છેલ્લી સદીના અત ભાગે અને નવી સદીના પહેલા દસકામાં જળરંગી ચિત્રકારોનો એક એવો વર્ગ પાકયો કે જેઓ ચિત્ર કરતા પ્રત્યેક રગછાયાને, કાગળ ઉપર સીધી બની શકે એટલી લાવવામા ફતેહમંદ નીવડયા.

જળરંગી ચિત્ર શેમાં વધારે દીપી નીકળે?

જળરગી ચિત્રની ખૂબી એ છે કે તે અમુક બાબતોમાં ખાસ દીપી નીકળે છે. પહેલું એ કે પ્રકૃતિચિત્રો (landscape painting) જળરગમાં અત્યત સુંદર ઉઠાવ પામે છે. બીજું વાતાવરણીય અસરો આપવામાં તે આદર્શરૂપ છે. ત્રીજું કે નાના કદની તસવીરો (Portraits) જળરગી ચિત્રથી ઘણી અસરકારક બને છે. રેમ્બ્રાં, બીક, બેકવિક, બેનિંગટન, રોસેટી, વ્હીસ્ટલર અને સારજન્ટે નાના ઘેરાવામાં જળરગો વડે કેટલીક સૌથી સરસ માનવાકૃતિઓ ચિત્રાંકિત કરી છે.

જળરગલેપનની ત્રણ વિધિઓ

જળરંગલેપન ત્રણ જુદીજુદી રીતે થાય છેઃ સૌથી વિશેષ પ્રિય અને પ્રચલિત રીત, શ્વેત કાગળ ઉપર, પારદર્શક રંગોને પાણીમાં ભેળવી પીંછી વડે આલેખવાની છે. બીજી રીત આકૃતિને સફેદ રંગના મિશ્રણવાળા રગોથી રગવાની છે, ત્રીજી પારદર્શક અને અપારદર્શક રંગોના ઉપયોગથી પણ રંગપૂરણી થઈ શકે છે.

નામાંકિત જળરગી ચિત્રકારો

જળરંગી ચિત્ર પરાપૂર્વથી થતું આવ્યું છે; પરતુ એનો સામાન્ય ઉપયોગ છેક ઓગણીસમી સદીમાં જ થવા લાગ્યો. જળરગી ચિત્રને આજના કલાકારોએ મોટે ભાગે અપનાવ્યું છે. પછીથી ડચ ચિત્રકારો એના પર લક્ષ આપતા થયા. કોન્સ્ટેબલ, ટર્નર, ગર્ટન કોટમેન, ટારબા, ડેવિડ, કોર અને ડિવેન્ટ જેવા ચિત્રકારો જળરગી ચિત્રના શિષ્ટ તથા સંસ્કારી આલેખકો થઈ ગયા છે.

જળરગી ચિત્રની અનુકૂળતા

ચિત્રકલાની બધી પદ્ધતિઓમાં જળરગ-લેપન વધુ પારદર્શક છે, કારણ કે એમા કાગળની સપાટી, પાણીથી ભરેલા રગો વડે માત્ર ધોવાય છે. તીવ્ર પ્રકાશ સૂચવવા સારુ કાગળની શ્વેતતા કામે આવે છે. જો કે આજે જળરગી ચિત્રકારો તીવ્ર પ્રકાશ લાવવા માટે જે રગોનો ખપ પડે તેના પર જ આધાર રાખે છે. પારદર્શકતાને લીધે અને જલ્દીથી સુકાઇ જવાના ગુણને લઈ ને જળરગલેપન સરી જતી પ્રત્યેક વાતાવરણીય અસર તથા પ્રકાશની અસરને પકડી લેવા માટે અનુકૂળ થઈ પડે છે.

જળરંગી ચિત્ર માટેની સામગ્રી

જળરંગી ચિત્ર બનાવવા સારુ નીચલાં સાહિત્યની જરૂર પડે છેઃ કાગળ, રંગલેપન (colour wash) પકડી શકે એવા, કોઇ પણ સ્વચ્છ શ્વેત કાગળ વાપરી શકા છે. એ માટે ખાસ બનાવટના કાગળો વેચાતા મળે છે

વળી સહેજ રંગ છાયાવાળા (Tinted) કાગળો પણ વપરાય છે. અને એટલા સંપૂર્ણ સરસ જળરંગી ચિત્ર-પ્રયોગો કરવા માટે Whatmanના ખાસ બનાવેલા 'વૉટર-કલર પેપર' ઉત્તમ ગણાય છે. એ બે જાતના આવે છે. એક સુંવાળી સપાટીવાળા અને બીજા દાણાદાર (લગાર ખરબચડી) સપાટીવાળા. પરતુ જ્યાં લગી ચિત્રકાર કુશળતા પ્રાપ્ત ન કરે ત્યાં લગી આ ખરબચડા કાગળ વાપરવા યેાગ્ય નથી. શિખાઉઓ એના ઉપર સરસ દેખાવ લાવી શકતા નથી, પરતુ કુશળ ચિત્રકારો માટે તેા આવા કાગળ ઝડપી (quick sketches) રેખાંકનના સારુ, અને રગલેપનને તેજસ્વિતા તથા ઊંડાઈ આપવા સારુ ઉત્તમ તથા અજોડ ગણાય.

ચિત્રપાટી

ચિત્રપાટી (drawing board) જાડા પૂઠાની બનાવેલી કે કાષ્ઠની બનાવેલી વપરાય છે. પ્રથમ, જે કાગળ ઉપર ચિત્ર પાડવાનું હેાય છે તે કાગળને પાણીમાં ભીનેા કરવામાં આવે છે. ત્યાર બાદ એ કાગળને, ચિત્ર પાટી (board) ઉપર સંભાળપૂર્વક પાથરવામા આવે છે, અને તેને પાટી પર ડ્રૉઈંગ ટાચણી (drawing pins) વડે સ્થિર કરવામાં આવે છે.

પેન્સિલ

પેન્સિલ કા તેા HBની અથવા વધારે યેાગ્ય B (પણ ઘણી વિશેષ પેાચી નહિ) નિશાનીવાળી પેન્સિલનેા ઉપયેાગ થાય છે. છેક જ પેાચી પેન્સિલથી કરેલા કામમાં રગલેપન કરતી વખતે છેકછાક થવાથી ડાઘ પડે છે. વળી અત્યત સખત પેન્સિલ રગલેપન થતા, રગવહનમા અડચણ રૂપ થઇ પડે છે, અથવા તે કાગળની સપાટી ઉપર ખસરકા પાડી દે છે, જેમા રગ સ્થિર બની બેસે તેવેા સંભવ રહે છે. ટૂકમાં, રગલેપન પહેલા રેખાકન માટે યેાગ્ય પેન્સિલ કાં તેા HB અથવા B જ હેાવી જોઈએ.

જળરંગી ચિત્ર માટે વપરાતા મુખ્ય રંગો

રગઃ રગલેપન કાર્ય માટે, કેવા કેવા અને કયા કયા રંગો વાપરવા, એ તેા ચિત્રકારનેા અભ્યાસ અને તેના આગળ વધતા જતા અનુભવ પર આધાર રાખે છે. જળરગી ચિત્ર માટે ખાસ બનાવેલી પેટીની અદર નાની નાની ચેારસ પ્યાલીઓમાં મૂકેલા, અથવા ધાતુની બનાવેલી ટયુબની અદર આવતા રંગો પણ ચાલે.

રગ પીળા, નીલા, લીલા અને રાતા મુખ્ય હેાય છે. એમાં પીળા ચાર પ્રકારના હેાય છેઃ ૧ Yellow Ochre ફીક્કો મરાઠીઓ પીળેા, ૨ Aureolin તેજસ્વી પીળેા, ૩ Lemon Chrome ક્રિમિયમ નામના પદાર્થમાથી બનાવેલેા લીંબુરંગી પીળેા, ૪ Raw Sienna જરિક તપખીરિયેા પીળેા, એમ ચાર પ્રકારના પીળા હેાય છે.

નીલેા Blue: ૧ Ultramarin Blue ઘાટેા નીલેા, ૨ Cobalt Blue રૂપેરી ધેાળેા નીલેા, ૩ Cerulena આસમાની નીલેા એમ ત્રણ પ્રકારના નીલા હેાય છે.

લીલેા Green: ૧ Viridian નીલરગી લીલેા, ૨ Terreverte પાંદડા જેવેા લીલેા. એમ બે પ્રકારના લીલા હેાય છે.

રાતેા Red: ૧ Burnt Sienna કથ્થઇ રાતેા, ૨ Light Red ભગવેા રાતેા, ૩ Alizarine Red ગુલાબી જેવેા રાતેા. એમ ત્રણ પ્રકારના રાતા હેાય છે.

આ તેા કેટલાક મુખ્ય મુખ્ય રગપ્રકાર જણાવ્યા. તદ્ઉપરાંત ઘણીક રગછાયાઓ દર્શાવતા અનેકવિધ રંગો પણ જળચિત્રો માટે વપરાતા, વેચાતા મળે છે.

રંગપાત્ર

રંગપૉન (Pan): રગની પેટીમા જ એવા ખાનાં આવે છે કે જેમા રગ મૂકીને પાણી વડે તેને મિશ્ર કરી શકાય આ Pan છીછરાં હેાય છે.

જળપાત્ર

જળપાત્રઃ પાણી રાખવા માટે કાચની નાનીશી પ્યાલી વપરાય છે. રગલેપન કરતી વેળા રગ સાથે આ પાણી પણ કામ લાગે છે.

પીંછી

પીંછી (brush) આ માટે પીંછીઓ ઉત્તમ જાતની વપરાય છે. એની અણીઓ મજાની હેાવી જોઈએ નેાળિયાની જાતના એક પ્રાણી (sable)ના રુવાટાથી અથવા તેા ઊંટના વાળમાથી આ પીંછીઓ બનાવેલી

હોય છે. જરૂર પ્રમાણે જાડી કે પાતળી પીંછીઓથી કામ લેવામાં આવે છે. જાડાપાતળા પ્રકાર પ્રમાણે દરેક જાતની પીંછીને નબર આપેલા હોય છે. ઘણું-કરીને નં. ૩-૫-૮ની પીંછીઓ વપરાય છે. પીંછીઓ ખાસ કરીને અણીબદ્ધ થાય એવી જ વપરાય છે. વિગતવારી રેખાંકન કરવા માટે પીંછી ગમે એટલી નાની હોય પણ તે અણીદાર હોય તો જ બરાબર કામ આપી શકે.

જળરંગી ચિત્ર કેમ થાય છે તેની સમજણ

જળરંગી ચિત્ર કરવામાં કઈ કઈ સામગ્રીઓ કામે લેવાય છે તે આપણે જોઈ ગયા. હવે આપણે, એક જળરંગી ચિત્ર કેમ બને છે તે વિષે જોઈએ. પ્રત્યેક ચિત્રકાર, પછી તે જળરંગી ચિત્રકાર હોય કે તે તૈલરંગી-કલાકાર હોય, તે, પોતપોતાની રીતે રંગને જુએ છે, સમજે છે અને તે પ્રમાણે તેમાં તેલ અથવા પાણી ભેળવી પોતાના વિચાર પ્રમાણેના રંગલેપ બનાવી રંગલેપન કરે છે. વળી, પોતાના અનુભવ પ્રમાણે અને પોતાને ફાવે તેવી રીતે ચીતરે છે. માટે અહીં આપેલી સમજણમાં ફેરફારને સ્થાન નથી એમ કોઈ પણ માની ન લે. સર્વમાન્ય ખ્યાલ મળે તેટલા પૂરતી જ એ સમજણ યોગ્ય છે.

જલરંગી ચિત્ર: ઘરઆંગણું

હવે, એક ચિત્રવિષય નક્કી કરી તે કેવા કેવા અનુકૂળ રંગોથી રંગાય છે તે જોઈશું.

ચિત્રના વિષય તરીકે આપણે એક ગ્રામ્ય ઘરનું બહારનું દૃશ્ય અથવા આંગણાનું દૃશ્ય ચૂંટીશું.

ગામડાનું ઘર સારું નાનુ ને બેઠા ઘાટનુ છે. કાચી ઈંટની ભીંત જ બહારથી દેખાય છે. જમણી બાજુની ભીંત પાસે લાકડાનું એક કમાડ છે. કમાડ પાસે એક નાનીશી પગથી જેટલો ઓટો છે. એ ઘરની પાસે સુમારે દસેક ફીટ જેટલા અંતરે બીજા એક ઘરનો બાજુનો થોડોક ભાગ દેખાય છે. એ બન્ને ઘરની નીચી છાપરીઓ દેશી નળિયાં (કોઈક આખાં ને કોઈક ભાગ્યાતૂટ્યા)થી જડેલી છે. પેલા ઓટાથી જરીક આઘે બે થડમાં વહેંચાયેલું, લીમડાનું એક ખવાયેલું જૂનું ઝાડ છે. વૃક્ષ વાંકુંચૂંકું અને ઘરની દીવાલ તરફ ઢળતું છે. વૃક્ષની બન્ને મોટી શાખાઓને મથાળે કેટલીક ડાખળીઓ ઉપર, ઠીકઠીક એવો ભરાવદાર પત્રસમૂહ નજરે પડે છે. વૃક્ષની આગલી બાજુએ આંગણામાં જ એક ધોળા રંગની વાછરડી થાક ઉતારતી બેઠી છે. બન્ને શાખાઓ અધૂરી દેખાય છે. ઝાડની ડાબી બાજુએ એક ડાળીએ દોરીથી ટાંગેલું એક લંબચોરસ દેખાવનું અન્નપાત્ર છે. તેના ઉપર એક મોર બેઠો છે. એ અન્નપાત્રની બાજુમાં દોરડીથી ટાંગેલું એક જળપાત્ર-પાણીનું કૂંડું છે. ઘરની પૃષ્ઠભૂમિકા તરીકે આકાશનો થોડોક ભાગ દેખાય છે. એટલા ખુલ્લા ભાગ આડે પણ વૃક્ષનો ઉપલો ભાગ દેખાય છે. આકાશનો સૌથી ઉપરનો ભાગ, ફિક્કો અંધાર પડતો વાદળી રંગનો છે. તેનાથી ઊતરતો નીચલો ભાગ ઉજાસ પડતો છે. ઘરની છાપરીની દીવાલથી બહાર પડતા ભાગની થોડીક છાયા (Shadow) દીવાલ ઉપર પડી રહી છે. ખુદ દીવાલ ઉપર પત્રસમૂહ અને તેની ડાળખીઓ તેજછાયા રમે છે. આંગણાની જમીન અગ્રભૂમિકાએ છાયામય અને ઘરની દીવાલ ભણી પ્રકાશમય જણાય છે. એ પ્રકાશ વચ્ચેથી ઝાડના થડનો ઓળો જમીન ઉપર થઈ દીવાલ ઉપર પણ પડેલો દેખાય છે. છાપરીની લાકડાની કાંગરી (cornic) ઉપર નળિયાંની કિનારી તેજછાયાની લીલા રજૂ કરે છે.

જળરંગી રેખાચિત્ર

આ ગ્રામ્ય ઘરના વર્ણન ઉપરથી વાચકોને ખબર પડશે કે આખા ચિત્રમાં કઈ કઈ નાની મોટી આકૃતિઓ સમાયેલી છે. ચિત્રકાર પ્રથમ તો આ બધા આકારોની બાહ્ય રેખાઓ, કાળી ડ્રૉઇંગ પેન્સિલ વડે આલેખે છે. પરંતુ એ રેખાઓ તે ઝાંખી પાડે છે, જેથી એ રેખાઓ રંગો હેઠળ ઢંકાઈ જાય. એ બાહ્ય રેખાઓ થઈ રહ્યાં બાદ આકૃતિઓનો જેટલો ભાગ છાયા અથવા ઓળો ધરાવતો હોય તેટલો ભાગ પેન્સિલથી જ બહુ ઝાંખો-ઉપલક ઉપલક આલેખવામાં આવે છે.

જળરંગ લેપન

આટલું થયા બાદ ચિત્રકાર, એ સર્વે આકૃતિઓને એક પછી એક તેના સ્થાનિક રંગ (જે હોય તે) આપે છે. પૃષ્ઠભૂમિકાએ સૌથી ઊંચે જે થોડુંક વાદળી રંગનું આકાશ છે, ત્યાં જરાક ઘાટો આસમાની નીલો રંગ પૂરે છે. તેની નીચે જે પ્રકાશિત આકાશ છે તેમાં

જરાક રૂપેરી ધોળો નીલો રંગ મિશ્ર કરી તે રંગનુ લેપન કરે છે. ગગનનો જેટલો ભાગ ઝાડની શાખાઓ, ડાળીઓ અને પત્રસમૂહથી ઢંકાએલો છે, તેની તેજછાયા-ને અને તેના ઝીણાઝીણા, પ્રકાશવાળા ભાગોને દાખવ-વાને, ચિત્રકાર શ્વેત રંગલેપન કરવાને બદલે ડ્રૉઈંગ પેપરની મૂળ શ્વેત સપાટીને જ કામે લે છે. કોઈ કોઈ ચિત્રકારો આમ કરે છે, તો વળી કેટલાક ત્યાં શ્વેત રંગ પૂરે છે, અથવા તો બહુ જ ફિક્કો નીલો રંગ ત્યાં પૂરે છે. દેશી નળિયાંવાળી છાપરીઓને આકાશથી જુદી પડતી દર્શાવવા એમને yellow ochreમાંથી બનાવેલો ઘાટો મરોડિયો પીળો રંગ આપ્યો છે. પરંતુ આ છાપરીનો રંગ બધે જ એકસરખો નથી. ત્યાં એ જ રંગની ત્રણ વર્ણછાયાઓ પાડેલી છે. છાપરીનો અગ્રભાગ જે ઘણો છાયામય છે તે વધુ પડતો બદામી પીળો છે. છાપરીનો મધ્યભાગ કાઇક ઉજાસવાળો છે, તેમાં કાઇક રતાશ ઉમેરી છે અને છાપરીનો છેક ઊંચો ઉપલો ભાગ કે જ્યાં સૂર્યપ્રકાશ પૂરેપૂરો પડે છે ત્યાં લાલ રંગ પૂર્યો છે.

વૃક્ષના ઉપલા ભાગમાં જ્યાં પત્રસમૂહ છે, ત્યાં નીલા અને લીલા રંગને મિશ્ર કરી તેમાંથી બનાવેલો પાદડાં જેવો લીલો રંગ લગાડચો છે. ઝાડના થડને અને તેમાંથી ફૂટાયલી બે મુખ્ય શાખાને મદ તપખીરિયા પીળા (Raw Seinna) રંગને કાંઈક ઘાટો બનાવી તે રંગ ત્યાં પૂર્યો છે. ઝાડના થડનો તદ્દન નીચલો ભાગ Burnt Seinna-થી ખૂબ જ તમ ઘાટા બદામી રંગે રંગ્યો છે.

ભૂખ્યાં તરસ્યાં પંખીઓની સગવડ કાજે ઝાડ ઉપર જે અન્નપાત્ર છે, તે મોટે ભાગે ફિક્કા નીલા રંગથી રંગા-યેલું છે અને પાણીની છીછરી કૂંડી માટીની હોઈ, ત્યા મધ્યમ વર્ણછાયાવાળો બદામી રંગ પૂર્યો છે. અન્ન-પાત્રમાં ઊભેલ મોર તો તેના વિધવિધ અગો અને અવ-યવોના જે જે સ્થાનિક રંગો છે, જેવા કે 'પીકૉક બ્લ્યુ' રંગ, 'એમરેલ્ડ ગ્રીન', ઘેરો લાલ, 'રો સાએના' અને ફિક્કો પીળો એવા રંગોથી શોભી રહ્યો છે.

ઘરની કાચી ઈંટવાળી દીવાલનો રંગ ઘેરો બદામી રંગ દાખવે છે. ઈંટની વચ્ચેની સાંધની હાર બનાવતી રેખા એ જ રંગથી પણ વધુ ઘાટી રંગેલી છે. દીવાલ ઉપર પડતી છાપરીના ઓળાનો રંગ ફિક્કા જાંબુડા રંગ જેવી છાયામાં પૂર્યો છે.

ભીંતમાં બારણું બદામી રંગ બતાવે છે. લાકડાની જે 'કારનીસ' છાપરીને કિનારે છે, તેનો રંગ ખુલ્લો બદામી છે. કમાડ પાસે જે પગથી જેવો ઓટો છે, તેનો રંગ ઘેરો ખાખી જેવો દેખાય છે.

આંગણાની જમીનનો જે છાયામય ભાગ છે તે ઘાટો બદામી છે અને જે ભાગ પ્રકાશિત છે તે રતાશ પડતા ખાખી રંગનો જણાય છે.

હવે જે ધોળી વાછરડી છે તેનો છાયામય ભાગ નીલા અને 'રો સાએના' રંગને મિશ્ર કરી ઝાંખો બદામી પૂર્યો છે. અને તદ્દન પ્રકાશિત જે ધોળો ભાગ છે ત્યાં ડ્રૉઈંગ પેપરની શ્વેતતા જ રહેવા દઈ ધોળા રંગનો ખ્યાલ આપ્યો છે. અને તેમ ન કરતાં ખૂબીપૂર્વક 'ચાઈનીઝ વ્હાઇટ' રંગનુ લેપન પણ કરી શકાય.

પૂરુ રંગલેપન થયા બાદ ચિત્રકાર જ્યાં જ્યાં જરૂર લાગે ત્યાં આખરી સ્પર્શ આપી તેને સુધારે છે —સંપૂર્ણ કરે છે. અહીં ફરીથી જણાવવુ જરૂરી છે કે અહીં જે જે રંગોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, તે તે બધા જ ચિત્રકારો એવા જ પૂરે તેવું નથી, અને એમ જ દર્શાવી શકે પણ નહિ. વિષય એકનો એક હોય, આકૃતિઓ એકની એક હોય—રંગો બધા જ ચિત્રકારો પાસે એક જ જાતના હોય, પરતુ ચિત્રકારો પોતપોતાની સમજ અને પોતપોતાના ખ્યાલ અનુસાર રંગ ચૂંટે છે; અને જળની સહાયતા વડે રંગમિશ્રણ પોતપોતાની પ્રમાણ-બુદ્ધિ ચલાવીને કરે છે, અને પીંછી ચલાવવાની પ્રત્યેકની ઢબ પણ જુદી પડે છે.

પીંછીના પ્રતાપ

આપણે હમણાં જ વાંચ્યું કે પીંછી ચલાવવાની પ્રત્યેક ચિત્રકારની ઢબ જુદી હોય છે અને જો તેમ જ હોય, અને છે, તો પછી કોઈ પણ ચિત્ર કેવુ બને તેનો ઘણો મુખ્ય અને મોટો આધાર કલાકાર પોતાની પીંછીને કેવી ખૂબીથી વાપરે છે તેના ઉપર રહે છે.

સામાન્ય પ્રેક્ષકવર્ગના મનથી પીંછીનો પ્રતાપ એટલો જ કે પીંછી ખૂબીથી વપરાય તો તેથી યથાયોગ્ય અને સરસ રંગપૂરણી થઇ શકે. પણ ના, પીંછી વડે યોગ્ય તથા સરસ રંગપૂરણી થવા ઉપરાંત અન્ય કશી વિશેષતા, અને મોહકતા પણ તેમાં પુરાએલાં હોય છે.

અતિ કુશળ કલાકાર પોતાની પીંછી એવી કુશળતાથી ફેરવે છે કે તેની પીંછીના લસરકા (Strokes) માત્રમાં જ ગુણલક્ષણ(quality)ના તથા આવિષ્કરણના પ્રભાવ સમાયેલા વર્તાઈ આવે છે. સરસ સંગીત પ્રકટ એટલા માટે એક સારો વાદક પોતાનાં વાદ્યને ભાવપૂર્ણ વગાડી જાણનાર હોવો જ જોઈએ. પોતાની જેવી ભાવના તે પ્રમાણેના સ્વરગુણને વાદ્યતંતુઓમાંથી બહાર લાવવા અંગુલીઓને વાદ્ય પર કેમ ચલાવવી તે તે બરાબર જાણતો હોય છે. જેમ વાદકારના હૃદયમાંથી પ્રકટતી ભાવના તેની આંગળીઓનાં ટેરવામાં પ્રવેશે છે તેવું જ ચિત્રકારના સંબંધમાં પણ બને છે. આ ઘટનાને લઈને અત્યંત સરસ ચિત્રકાર, આલેખેલી આકૃતિઓનાં જીવન અને લક્ષણ જ નહિ, પરંતુ તે વખતની પોતાની આંતરભાવનાઓનાં જીવન અને લક્ષણ પીંછી દ્વારા ચિત્રકૃતિમાં દર્શાવી શકે છે. આવા ખૂબ જ સરસ ચિત્રકારનું પીંછીકામ તેના હસ્તમાં જીવંત બની કેનવાસ ઉપર ખરેખર ખીલી ઊઠે છે. એમ થવાનું કારણ પીંછી ચાલે છે ત્યારે એની હૃદયોર્મિનો, એના મન વાટે જે આવિષ્કાર થાય છે, તેમાં રહેલ છે.

ચિત્રકારના પીંછીકામની મોહકતા

એવા મહાન ચિત્રકારના પીંછીકામનો કાંઈક ખ્યાલ મેળવવો હોય તો પ્રથમ તેના કોઈ ચિત્રની સામે ઊભા રહી, કેનવાસ ઉપરના તેની પીંછીના પ્રત્યેક લસરકા (strokes), પ્રત્યેક લપકા (dobs) અને લિસોટા (streaks) ધ્યાનપૂર્વક જોવાં. પહેલાં તેમાંથી કશો અર્થ નહિ જડે, પણ પછી ધીમેધીમે પાછળ ખસતા, કેનવાસ ઉપરના છૂટા છૂટા પીંછી-લસરકા લુપ્ત થએલા, એકબીજામાં મળી ગયેલા જણાશે. તેમાંથી કોઈ અમુક અર્થ સ્પષ્ટ થશે. થોડી વાર એ અવલોકનમા ગાળ્યા બાદ તમને કલાકારે જે અસર જન્માવવા ધારી હશે તેનો ભાસ થશે. પછી ચિત્રની પાસે જઈ પેલા લસરકા, લપકા અને લિસોટા ફરીથી બરાબર જુઓ. તમને જણાશે કે જે પ્રકૃતિદૃશ્યનો તમે અભ્યાસ કરી રહ્યા છો તેનું આકાશ જે દૂરથી આસમાની રંગનું જણાતું તે ખરેખર તો બ્લુ (નીલા) તથા ફીકા ગુલાબી અને ધોળા રંગના લિસોટાઓનું બનેલું છે. મુખ્યત્વે પીંછીથી જે રીતે રંગના લિસોટા પડે તેથી અને કેટલાક રંગોની મિલાવટથી આવું પરિણામ આવે છે. એને લઈને જ ચિત્રકાર કૃતિમાં વાતાવરણનું દૃશ્ય અને દૃષ્ટિમર્યાદા પર દૂરદૂર સરી જતું આકાશ લાવી શકે છે.

ચિત્રમાંનું વૃક્ષ, હવે જોઈએ. પાસેથી તે તમને પીંછીના ટૂંકા છૂટા લસરકાના રૂપમાં દેખાય છે. પણ આઘેથી જોતાં તેમાંથી સરસ પત્રસમૂહ (Foliage)નું લક્ષણ પ્રકટ થાય છે. વળી પાછા નજીક જઈ જુઓ. એ વૃક્ષ સૂચવતા રંગોના લપકા જુઓ તો તમને જણાશે કે તેમાં અનેક રંગોનાં ઘણાંએક બિંદુઓ સમાએલાં છે. એક અમુક લીલું દશ્ય બનાવવા માટે બીજા રંગોની શી જરૂર એમ આપણને પ્રશ્ન થાય. પત્રસમૂહ ઉપર પ્રકાશ(Light)ની અસર જન્માવવા માટે જ, અને આઘેથી જોતાં, વૃક્ષો જડ અને ભારે ન દેખાય અને તેમાં પ્રકાશ તથા વાતાવરણ પ્રવેશેલાં છે, એવો જીવતતાનો અને સ્વાભાવિકતાનો ભાસ આવે એ માટે અન્ય રંગોની મિલાવટ જરૂરી છે.

આવી રીતે, ચિત્રકારની પીંછીનાં ગુણલક્ષણ કેવાં છે તે આપણે જોઇ શકીએ છીએ. લક્ષણ તથા આવિષ્કરણ પ્રકટાવી શકે એવું પીંછીકામ તો, થોડીક જ રેખાઓમાંથી પણ શ્રેષ્ઠ કૃતિ જન્માવી શકે. ચિત્રકારના કૌશલપૂર્ણ આલેખન અને રંગ વડે નાના કદના કેનવાસ ઉપર અપાયેલા પીંછી-સ્પર્શો, એટલા તો સરસ અને સુંદર હોય છે કે તે લસરકા, પ્રેક્ષકોને ચિત્રકારની ઊર્મિનો જીવતોજાગતો વિકાસ નજરે પાડે છે. એટલું જ નહિ પણ તેમાંથી પ્રેક્ષકોને અમૂર્ત (abstract) સૌન્દર્ય, આહ્લાદ અને મોહકતા જણાય છે. એવાં ઊર્મિવિકાસ આહ્લાદ અને મોહકતા કોઈ અન્ય કલાકારના સંપૂર્ણ મોટા કદના ચિત્રમાંથી પણ કદાચ પ્રાપ્ત થાય નહિ.

તૈલરંગી ચિત્રકાર્ય (Oil Colour Painting)

કુદરતમા જે કાંઈ સુંદર જોતાં જે ભાવના આપણામાં જાગે તેને ચિત્રરૂપે મૂર્ત સ્વરૂપ આપવા સારુ સૌથી ઉત્તમ તૈલરંગી ચિત્રપ્રકાર છે. ચિત્રની બીજી બધી વિધિઓ સાથે સરખાવતાં તૈલરંગી ચિત્ર બધાથી ઊંચુ પદ ધરાવે છે. તેનું મુખ્ય કારણ એ છે કે એમાં વપ-

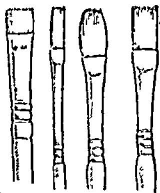
રાતા રંગોનું વૈવિધ્ય વિશેષ છે. એનાં રંગના ઉપયોગની શકયતા ઘણી છે. એમાંના રંગો પુષ્ટ, સમૃદ્ધ તથા દઢ હોય છે. બીજું કારણ એ કે ચિત્રમાં ફેરફાર સહેલાઇથી થઈ શકે છે. ભૂલચૂક ઓછી મુશ્કેલીએ સુધારી શકાય છે.

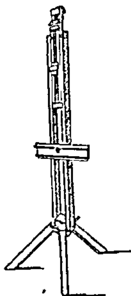
ઑઇલ પેઇન્ટિંગની શોધ

સૈકાઓ થયા ચિત્રકારો તેલના કીમતી ગુણો વિશે જાણતા હતા. પરંતુ અન્ય સાધનો જોડે સરખાવતાં એનું ધાડાપણું, સફાઈદાર કામ માટે અમુક અંશે બંધનરૂપ નીવડેલું. તેલને વિશુદ્ધ બનાવવા માટે કેટલોક સમય વીતી ગયો. આ વિશુદ્ધ તૈલચિત્ર 'ઑઇલ પેઇન્ટિંગ'ની પ્રથમ શોધનું માન ઇટાલીઅન નહિ પણ બે ફ્લેમિશ ચિત્રકાર ભાઇઓ હયુબર્ટ વાન આઇક ને જેન વૅાન આઇક–(૧૩૬૬–૧૪૨૬, ૧૩૮૫–૧૪૯૦)ને ફાળે જાય છે. એમની પહેલાના કલાકારો ચિત્ર માટે રંગોમા પાણી મેળવતા અથવા ઈંડાંનો રસ મેળવતા. લોકવાયકા એમ છે કે એક દિ જેન વાન આઇક કાષ્ઠપાટી પર પાડેલા પોતાના એક ચિત્રને ચમક ચઢાવી તેને તડકે સૂકવવા બેસે. કાષ્ઠપાટી ઉપર ઘણી સંભાળ લઈ ખૂબ શ્રમ વેઠીને એણે એ ચિત્ર પૂરું કર્યું હતું. ખૂબ તડકો હતો. એના તાપને લઈને કાષ્ઠપાટીમાં ફાટ પડી ને એનું ચિત્ર બગડયુ. પોતાની કૃતિનો આવો અંત આવેલો જોઈ તે અત્યત નિરાશ થયો. ભવિષ્યમાં ફરી આવી અગવડ અને વ્યથા ન ભોગવવાં પડે તે ખાતર એ એનો ઉપાય શોધવા લાગ્યો. અનેક અખતરા કર્યા પછી એણે શોધી કાઢયું કે અળશીનું તેલ (linseed oil) અને સૂકાં ફળોનું તેલ (oil of dried nuts) બધાં કરતાં વિશેષ ત્વરાથી સુકાઇ જાય છે અને એ તેલોમાં મિશ્ર થએલા રંગો વધુ ઓજસ્વી બને છે. પાણી સામે તે રંગો અભેદ્ય રહી ટકી શકે છે; અને ઇંડાંના રસ કરતાં પણ આ તેલોમાં રંગ વધારે સરસ રીતે મેળવી શકાય છે. આમ ઑઇલ પેઇન્ટિંગની શોધ થઈ. The Adoration of the Lamb એ આ બે ચિત્રકારબંધુઓનું સૌથી પહેલવહેલું 'ઑઇલપેન્ટિંગ' અને સૌથી પ્રથમ પાશ્ચાત્ય 'ઑઇલ પેઇન્ટિંગ'.

ફ્લાનડર્સ ને પગલે ઇટલી

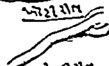
યુરોપના આ ઉત્તર પ્રદેશની એ નવી શોધ ૧૫મી સદીના અંત ભાગે ઇટલીમાં પ્રવેશી. એન્ટોનેલા ડી મેસિના નામક ઇટાલીઅન કલાકારે ત્યાં એની પહેલ કરેલી. એન્ટોનેલાના આ નૂતન માર્ગદર્શનથી ઇટાલીઅન ચિત્રકલામાં મોટું પરિવર્તન થયું. તેમાં વેનિશિયન શાળાએ પણ આ પલટો લાવવામાં મહત્ત્વની ભૂમિકા ભજવી. તેમણે જોયું કે ચિત્રકલા વિષે કાંઈ ગંભીર કે શિષ્ટ કામ કરવું હોય તો તૈલરંગી ચિત્ર તેને માટે સૌથી ઉમદા પ્રકાર છે. તેલ જેવો ટકાઉ ગુણ બીજાં કોઈ સાધનોમાં નથી. સમજપૂર્વક અને સંભાળથી કામ લેતાં તૈલચિત્રો, સૈકડો સાલ લગી ટકી શકે છે, એવી ખાતરીને લીધે પણ આ પ્રકારના ચિત્રગુની મહત્તા સૌને સમજાઈ ગઈ. હસ્ત, નેત્ર અને રંગપરખ (colour-sense) કેળવવા માટે આ વિધિ બિનહરીફ છે એવી એમને ખાતરી થઈ. આ બધાં કારણોને લીધે કલાના આરંભથી જ તૈલરંગી ચિત્ર એ શિષ્ટ ગંભીર કલાકારોનું માનીતું માધ્યમ થઈ પડયું છે, એમા કશી નવાઇ નથી. ટકાઉપણું આ તૈલરંગી ચિત્રોની વિશિષ્ટતા છે. જાહેર ચિત્રાલયોમાંની પુરાણા કલાસ્વામીઓની, કેટલીક કૃતિઓના તૈલરંગોની તાઝગી જોઈ, કોઈ એમ જ સમજે કે એ કૃતિઓ સેકડો સાલ પહેલાં નહિ, પરંતુ થોડાંક અઠવાડિયાં પૂર્વે જ બની હશે. જેમજેમ આ તૈલરંગી ચિત્રનો પ્રસાર થતો ગયો તેમતેમ તેના કાર્યકર કલાકારો સમજતા થયા કે આ પ્રકારના આલેખનમાં તેમના વ્યક્તિત્વને સરળતાથી પ્રકટ કરી શકાય છે. એ પ્રકાર, ચિત્રમાં ફેરફાર, નવરચના અને પુનઃ રંગલેપન માટે અનંત શકયતાઓ ધરાવે છે, તથા મોટા કદની ગભીર કલાકૃતિઓ બનાવવા માટે જો કોઈ પણ ખરેખરું અનુકૂળ માધ્યમ હોય તો તે આ જ છે એની પણ થોડા જ સમયમા ચિત્રકારોને પ્રતીતિ થઈ ગઈ.


પીંછી-જુદા જુદા ઘાટની


ચિત્ર-ઘોડી


રંગ-પાટી


ખોટી રીત


ખરી રીત
રંગ-પાટી ઉપર રંગ પાથરવાની ખરી-ખોટી રીત


રંગ-ચાકુ: સાધારણ




ખોટી રીત


ખરી રીત
કેનવાસ ઉપર રંગલેપન કરતાં પીંછી પકડવાની ખરી-ખોટી રીત

૬ આધારલાકડી (mahl stick) ટેકાનાડી
૭ તૈલરંગોની શીશીઓ અથવા ટ્યુબ્સ
૮ કોલસાની લાકડીઓ (charcoal sticks)
૯ તૈલપાત્ર (Dipper)

તૈલરંગો

નીચે મુજબના મુખ્ય તૈલરંગો ઉપયોગમા લેવાય છે

(૧) Flake White–હિમશ્વેત
(૨) Aureoline–તેજસ પીળો
(૩) Naples Yellow–નેપલ્સ પીળો
(૪) Yellow Ochre–ફિક્કો મટોડિયો પીળો
(૫) Raw Sienna–તપખીરિયો પીળો
(૬) Cadium Yellow–તામ્ર પીળો
(૭) Orange Vermilion–નારંગિયો રાતો
(૮) Chinese Vermilion–ચીનાઇ રાતો
(૯) Light Red–હળવો રાતો
(૧૦) Burnt Sienna–તામ્ર ના ગિયો રાતો
(૧૧) Rose Madder–ગુલાબિયો રાતો
(૧૨) Cobalt Blue–હળવો નીલો
(૧૩) Emerald Green–લીલો
(૧૪) Antwerp Blue–લીલો નીલો
(૧૫) French Ultramarine–તામ્ર ઘાટે નીલો
(૧૬) Raw Umber–ઘટ્ટ તપખીરિયો
(૧૭) Vandike Brown–વાનડાઇકિરાતોતપખીરિયો
(૧૮) Ivory Black–હતૂશળ કાળો

તૈલરંગી ચિત્ર પૂરુ કર્યા બાદ ચારેક માસ પછી ચિત્ર ઉપર વાર્નિશનુ પાતળ પડ અપાય છે, ચમક લાવવા અથ તેમજ તેને રક્ષિત બનાવવા માટે જો ચિત્ર તાજુ હોય ને તેના પર તરત જ ગ્લેઝિંગ કરવામા આવે તો તાજેતાજા રંગોની હાજરીને લઇને તેમા ચીરા પડી જાય છે એટલા માટે ચિત્ર પૂરુ સુકાઈ જાય પછી જ તેનુ પ્રકાશીકરણ થાય છે

'પેસ્ટલ' યાને રંગીન ચૉકનુ બનાવેલુ ચિત્ર

રંગીન ચૉકની પેન્સિલો વડે પાડેલા ચિત્રને પેસ્ટલ કહે છે, તેમજ તેને Crayon Painting પણ કહે છે, કારણ્ કે રંગીન ચૉકની પેન્સિલોના ટુકડાને Crayon કહેવામા આવે છે Creta એ લેટિન શબ્દનો અર્થ Chalk ચૉક થાય છે, એ ઉપરથી Crayon શબ્દ બનેલો છે આ Crayons (રંગીન ચૉક)ને પીસીને તેનુ ચૂર્ણ બનાવી તેમાથી તેનો માવો (Paste) બનાવવામા આવે છે એ Pasteની જે લાકડીઓ બને તે વડે રચેલા ચિત્રોને તેમજ ચિત્રની એ કલાને 'પેસ્ટલ' એવુ નામ આપવામા આવ્યુ છે

'Pastel' એ ફ્રેન્ચ શબ્દ છે, જે ઇટાલિયન બોલ 'Pasteso' કે Pasto પરથી ઉદ્‌ભવ્યો છે Pasto-નો અથ Paste' થાય છે, અને આમ જે Pastenu બનેલુ તે Pastel

'પેસ્ટલ'ની બનાવટ

પેસ્ટલ અથવા રંગીન ચૉક કેમ બને છે? અંગ્રેજીમા જેને 'Pipeclay (પાઈપક્લે–વાળી માટી જેમાથી તમાકુ પીવાની નળી બને છે) કહે છે તે શ્વેત મટોડી તથા ગુંદરનુ પાણી અને જુદા જુદા મિશ્ર રંગો, એ વસ્તુના મિશ્રણથી તેની Paste–લુગદી તૈયાર કરવામા આવે છે પછી આ વિવિધરંગી Pastes સૂકવી તેની રંગીન પેન્સિલો બનાવવામા આવે છે આ પેન્સિલો અનેક રંગોની બજાર માથી તૈયાર મળે છે એ વડે થતા ચિત્ર તે જ પેસ્ટલ

રંગલેપનની બધાથી સહેલી વિધિ પેસ્ટલ

સરખી સપાટી ઉપર રંગલેપન કરવાની બધાથી સહેલી વિધિ તે આ પેસ્ટલ ચિત્ર છે અન્ય વિધિઓમા તો તેલ કે જળ આદિ બીજા માધ્યમ વાપરવા પડે છે, જ્યારે પેસ્ટલમા તો કાગળ ઉપર તૈયાર રંગીન પેન્સિલે થી આલેખન થાય છે જો એના ઉપયોગની બરાબર સમજ ધરાવનાર કલાકાર કાગળની સપાટી ઉપર નાજુકાઇથી રંગલેપન કરે તો એમાથી ઘણા સુદર પરિણામો જન્મે

પેસ્ટલની વિશિષ્ટતા

પેસ્ટલની પદ્ધતિ હમણા ઘણી ફૅશનેબલ થઈ પડી છે, જો કે ટકવામા આ પ્રકાર સૌથી ઊતરતો અને નમાલો છે જળરંગો જેટલા પારદર્શક છે તેટલા પેસ્ટલ રંગો અપારદર્શક છે જો પેસ્ટલ ચિત્ર બરાબર થાય, તો તે એની મદ સુંવાળપ, મખમલી જેવો દેખાવ અને સૂક્ષ્મતાને લઇને અત્યત આકર્ષક દૃશ્ય રજૂ કરે છે

નાના કદનુ પ્રતિમાચિત્ર કરવા સારુ આ વિધિ ઉત્તમ છે મોટા કદના ચહેરા પેસ્ટલમા જવલ્લે જ

સંતોષકારક નીવડે. 'પેસ્ટલ' એ એક એવું નમ્ર સાધન છે, કે જે મોટમોટાં ચિત્રમાં વાપરી શકાય નહિ.

પેસ્ટલનો જન્મ

પેસ્ટલ ચિત્રનો જન્મ ફ્રાન્સમાં થયો એમ કહેવાય છે. જો કે સત્તરમી સદીના અંત ભાગમાં થઈ ગયેલા જ્હોન ઍલેકઝાન્ડર થાલી નામે પ્રકૃતિ–ચિત્રકારનુ નામ 'પેસ્ટલ'ની નવી શોધ સાથે જોડવામાં આવે છે. પરન્તુ એ દાવાને ટેકો મળતો નથી, કારણ એનાથી પણ ઘણાં વર્ષો પૂર્વે, ગાઇડો રેની (ઇટાલીઅન ચિત્રકાર: ૧૫૭૫–૧૬૪૨) આદિ કલાકારો રંગીન ચાક વડે ચિત્ર કરતા હતા. કદાચ એમ હોય કે થાલીએ આ 'પેસ્ટલ'ની કલાને સંપૂર્ણતાએ પહોંચાડી હોય.

પેસ્ટલની મર્યાદા

તૈલરંગો કેનવાસ ઉપર સુકાયા પછી કંઈ ને કંઈક ફેરફારને આધીન હોય છે, પણ પેસ્ટલમાં જે રંગો લીધા હોય તે તેવા જ રહે છે. 'પેસ્ટલ'નો આ એક લાભ થયો. પણ 'પેસ્ટલ'નો ગેરલાભ એટલો જ કે જો એના ચિત્રને કદાચ આકસ્મિક સ્પર્શ થાય તો ભૂસાઈ જાય. ટૂંકમાં એના રંગો સપાટી ઉપર જ રહેનારા હોય છે.

જલરંગી ચિત્ર, તૈલરંગી ચિત્ર અને પેસ્ટલ ચિત્ર

વૉટર કલર્સ, ઑઈલ પેઇન્ટિંગ અને પેસ્ટલને ઓળખવાને મહેનત પડતી નથી.

વૉટર કલર્સમા કાગળની સપાટી આરપાર દેખાય છે. ઑઇલ પેઇન્ટિંગમા તેલની ચિકાશમા રંગ મેળવેલા લાગશે, તેથી રંગ હમેશા ભીના હોય તેવા દેખાય છે, પણ તેમા વૉટર કે પેસ્ટલ જેવો ઉજાશ હોતો નથી. એની સપાટી ચામડાની બનેલી હોય એવી લાગે છે.

પેસ્ટલમાં તેના રંગો સૂકી ભૂકી લગાડી હોય એવા દેખાય છે.

રંગલેપનના બે પ્રકાર

ચિત્રની ચાર મુખ્ય જાણીતી વિધિઓનો ટૂંકો પરિચય આપણે કર્યો, એ દરમિયાન રંગલેપન કે રંગપૂરણીનો ઉલ્લેખ પણ આપણે કર્યો હતો.

કાષ્ઠ, કાગળ કે કૅનવાસ ઉપર રંગ પૂરવાની કલાને અંગ્રેજીમા 'Landing the colour' કહે છે. તે, પ્રત્યેક ચિત્રકારની પોતપોતાની ઢબ કે રીત પ્રમાણેનું હોય છે. કાં તો તે રંગલેપન સંપૂર્ણપણે એકસરખુ સપાટ હોય છે, કાં તો નક્કર રંગના ઊંચાનીચા ખાડા જેવો ખરબચડો દેખાવ રજૂ કરે છે. આ બને પ્રકારની અસરનો આધાર ચિત્રકારની કુશળતા પરત્વે અવલંબે છે.

રેમ્બ્રાં ને કૉન્સ્ટેબલ જેવા કલાકારોને હાથે થયેલું ખાડાટેકરાવાળુ રંગલેપન, એટલું તો સરસ થતું કે એમના આલેખનમાંથી કોઈ અગોચર એવી છાયાઓ ઉપસ્થિત થતી–ઉપસાટસર્યા આલેખનમાથી કોઈ અદ્ભુત પ્રકાશ ફરી વળતો. તેથી ઊલટું ટરબર્ગ જેવો ચિત્રકાર એવું સપાટ રંગલેપન કરતો કે તે કુમાશમાં ખૂબ જ દીપી નીકળતું. ટૂંકમાં, સપાટ કે ખરબચડું રંગલેપન ઉત્કૃષ્ટ રીતે ચિત્રમાં પ્રકટાવવાનો આધાર કેવળ, કલાકારની અંગત કુશળતા પર અવલંબે છે.

આયોજનબુદ્ધિ વિનાની કલાભાવના

જ્યારે આપણે ચિત્રનાં આયોજનવિભાગનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે એક હકીકત અંગે આપણે જાણવું જોઇએ કે જેમ બધી કલાઓ વિષે, તેમ ચિત્રકલામાં પણ કામગીરી (Good Craftsmanship) ખાસ અગત્યની અને આવશ્યક છે. કલા (art) જોડે તેની કલા-કારીગીરી (Artistry) પણ હોવી જ જોઇએ. ભલે, ચિત્રકારના હૈયામા અને મનમાં કલાભાવના સુંદર હોય; એની પાસે ઉત્તમ કલ્પના હોય, એની પાસે પુષ્કળ અંતઃપ્રેરણા (Inspiration) હોય, એ અસાધારણ બુદ્ધિશાળી (Genius) હોય, પરંતુ જો એની પાસે હસ્તકૌશલ્ય, જોઈએ એવુ ન હોય, અને એની આયોજનબુદ્ધિ પૂરી વિકસી ન હોય તો એના ઉન્નત ખ્યાલો અને ઉચ્ચ ઉદ્દેશ કદી પણ સુંદર તથા અમર રૂપ નહિ પામે. કલા સરસ રીતે પ્રકટે અને અમર સ્થિતિ પામે તેનો આધાર સરસ કારીગીરી ઉપર જ રહેલો છે, અને સરસ કારીગીરીનો આધાર કલાકારની પુખ્ત આયોજનબુદ્ધિ ઉપર જ રહે છે. ચિત્રકારને સર્જકબુદ્ધિ ગમે એટલી વરેલી હોય, પણ ખરેખર તો હસ્ત અને નેત્રોની ચોકસાઈ તથા એની આયોજનબુદ્ધિ જ, એની સાધન-સામગ્રી ઉપર સત્તા ચલાવી શકે છે, અને તેના જ વડે એની શક્તિ પ્રકટી શકે છે. આટલા જ માટે લાંબી સતત

તાલીમ (practice)ની આવશ્યકતા છે. જેમ એક પક્ષે, મૃત્યુ પાસે આવે ત્યાં લગી કારીગર Craftsman તરીકે જ રહેવામાં કલાકારની નામના વધતી નથી, તેમ બીજે પક્ષે આયોજનસિદ્ધિ વિનાની કલાબુદ્ધિ પણ પૂરી સફળતા આપવા સમર્થ નથી. એવા કલાકારની શક્તિ તથા પ્રવૃત્તિ દયાજનક રીતે વેડફાઇ જતી હોય એમ જણાય છે.

જૂનાં છતાં નવાં

કેટલાંક સરસમાં સરસ જગવિખ્યાત ચિત્રો અદ્યાપિ અમર રહી શક્યાં નથી તેનું કારણ, કોઈ લાંબા ભૂતકાળને લઇને કે અણધાર્યા અકસ્માતને લઈને પણ નહિ, પરંતુ તેમના કર્તા કલાકારોની ઓછી–ઊતરતી આયોજનસિદ્ધિને લઇને જ છે. રેનૉલ્ડ્સ (અંગ્રેજ: ૧૭૨૩–૧૭૯૨) જેવા કલાસ્વામીની કેટલીક ચિત્રાકૃતિઓ એના જીવનકાળ દરમિયાન જ નાશ પામેલી. ટર્નર (અંગ્રેજ: ૧૭૭૫–૧૮૫૧)-ના ઘણાં ચિત્રો અત્યારથી જ ખંડિયેર બનેલાં છે. તેમને પૂરાં સો વર્ષ પણ થવા પામ્યાં નથી, જ્યારે બીજી બાજુએ સંખ્યાબધ પ્રાચીન ફ્લેમિશ અને ઈટાલિયન ચિત્રો, કાળની અનેક અનિષ્ટ અસરો, ધૂળ, જન્તુ અને પ્રવાસની હાડમારીમાંથી પસાર થવા છતાં, આજ દિન લગી ટકી રહ્યાં છે એ શું બતાવી આપે છે?

ધરખમ રંગોથી દોરેલું એક ચિત્ર, સમૂળગુ નાશ ન પામતા, વખતના કઠોર વર્તાવ સામે કેટલી ટક્કર ઝીલી શકે છે તેની અજાયબીનો એક દાખલો જાણવા જેવો છે. Jan Van Eycks (ફ્લેમિશ: ૧૩૮૫–૧૪૪૦)એ પોતાની પત્નીનું દોરેલું પ્રતિમાચિત્ર Bruges ગામની મચ્છીબજારમાં ધૂળ ને કચરા હેઠળ સંપૂર્ણ ઢંકાયેલું સચવાયેલું હમણાં જ થોડાક સમય થયાં જડી આવ્યું છે. માઇકલ ઍન્જેલો (ઇટાલિયન: ૧૪૭૫–૧૫૬૪)નું અપૂર્ણ ચિત્ર 'Entombment' જે હમણા લંડનની 'નૅશનલ ગૅલેરી'માં છે, તેને આવી જ સ્થિતિમાંથી બચાવવામાં આવેલું. રોમ ખાતે એક વેળાએ તે પાણીના મૂલ્યે વેચાયું હતું.

ગયા જમાનાનું ચઢીઆતું આયોજનકૌશલ્ય

સમયની સંહારવૃત્તિનાં અને અણધાર્યા અકસ્માતનાં કારણોને વજન આપવા છતાં યે એક ચિત્રનાં આયુષ્યનો આધાર, તે કેમ ચીતરાયું છે, તેની ચિત્રસામગ્રીમાં કઈ કઈ વસ્તુઓ વપરાઈ છે, અને તેનું ટકાઉપણુ જળવાઈ રહે તે અર્થે કેવી ને કેટલી સંભાળ રખાઈ છે, તેના ઉપર રહે છે. ચિત્રકાર ખરાબ રંગોનો, ખાતરી કર્યા વિનાનાં સાધનોનો ને બરાબર રીતે તૈયાર કર્યા વિનાની કાગળ કે કૅનવાસની ચિત્રપાટીઓ (Panels)નો ઉપયોગ કરે છે, તેની કૃતિઓ કવચિત જ લાંબો કાળ લગી ટકી શકે છે. આપણે જેને કસબ–Craftsmanship કહીએ છીએ, તે કાજે તો આજની નવી નવી વૈજ્ઞાનિક શોધખોળ છતાં સાંપ્રત જમાના કરતાં પણ મધ્ય યુગ ચઢિયાતો કહેવાય. તે સમયે સરસ ચિત્ર માટે આયોજન-કૌશલ્યનો તથા પદાર્થોની અને સાધન-સામગ્રીઓની શ્રેષ્ઠતાનો ખાસ આગ્રહ રખાતો હતો, ને શ્રેષ્ઠ ચિત્રકાર બનવા માટે તો ઘણા લાંબા વખતના વહેવારુ અભ્યાસની જ લાયકાત પૂરતી ગણાતી. તે વેળાએ વાપરવામાં આવતી પ્રત્યેક વસ્તુ માટેની તજવીજ રંગોને વાટવા-પીસવાની સફાઈ, માધ્યમ તથા વાહનનો પ્રમાણસર ઉપયોગ કરી શકે તેવું હસ્તકૌશલ્ય અને જેના પર ચિત્ર થતું તે ભૂમિકાની સરખી ગોઠવણી વિષે ખૂબ જ કાળજી તથા સંભાળનો આગ્રહ રખાતો. તે વેળાએ કલાકારો જાતે કારીગર હોઈ, પોતાના રંગો હાથે જ બનાવતા. અર્વાચીન ચિત્રકાર તૈયાર બનાવેલા રંગો અને વાર્નિશો ખરીદે છે, એને પોતાને તો ભાગ્યે જ ખબર હોય છે કે આ રંગોમાં કયા કયા અને કેવા કેવા રાસાયણિક પદાર્થોનો ઉપયોગ થયો હશે, અને તેથી તે રંગો વખત જતાં કેવો ફેરફાર પામશે, કેવા દેખાશે, ક્યાં લગી ટકી શકશે, તેની તેને પૂરતી માહિતી હોતી નથી.

પુરાણાં ચિત્રોનું ટકાઉપણું, આજનાં ચિત્રો જોડે એક તુલના

ટિશ્યાં (ઈટાલિયન: ૧૪૭૭–૧૫૩૦), કોરેગીઓ (ઈટાલિયન: ૧૪૯૪–૧૫૩૪) અને રૂબેન્સ (ફ્લેમિશ: ૧૫૭૭–૧૬૪૦)ના તથા તેની પણ પહેલાંના પુરાણા ચિતકાર ફ્રા ઍનજેલિકો (ઇટાલિયન: ૧૩૯૭–૧૪૫૫), રોજર વાન દર વેદન (ડચ ૧૪૦૦–૧૪૬૪) અને જાન વૉન આઇક (ડચ: ૧૩૮૫–૧૪૪૦)ના તથા અજંટા, બાઘ કે મુઘલ કે રાજપૂત શૈલીનાં ચિત્રો પાસે આજના વર્તમાન

યુગની કલાની દૃષ્ટિએ સરસમાં સરસ લેખાતી ચિત્રાકૃતિઓ કાળની સામે ટક્કર ઝીલી શકશે? સૈકાઓની હાર કુદાવી શકશે? 'મારાં ચિત્રોને જનતા સેંકડો સાલ જુએ' એવી અભિલાષા બલ્કે તમન્ના આગલા કલાકારોને હૈયે હતી, તેવી આજના ચિત્રકારોને મનથી હોય એમ જણાતું નથી. મુઘલ અને રાજપૂત શૈલીનાં ૫૦૦ થી ૩૦૦ વર્ષોનાં જૂનાં ચિત્રોમાં રંગનું તેજસ્વીપણું જેવું ને તેવું લાગે છે. આજનાં ચિત્રોમાં તેવું નથી જણાતું.

સાંપ્રત યુગના ટર્નર (અંગ્રેજ: ૧૭૭૫–૧૮૭૫) જેવા નામાંકિત ચિત્રકારની સર્વોત્કૃષ્ટ કૃતિઓ અત્યારથી જ ઝાંખી થવા માંડી છે. તેમાં ચીરા પડવા લાગ્યા છે એમાં કાંઈ આશ્ચર્ય પામવા જેવું નથી. ટર્નર તૈલરંગી તેમજ જળરંગી ચિત્રો દોરવામાં ભારે કુશળ હતો. પણ કોઈ કોઈ વાર તે ચિત્રો બનાવવાની આ બન્ને વિધિઓનો વિનિયોગ એક જ કૃતિમાં કરતો. પરિણામે તેની કલાકૃતિ દીર્ઘજીવી થઈ શકી નહિ.

વિનાશને પંથે

એ ઉપરાંત, અન્ય વિખ્યાત ચિત્રોના યે અકાળે માઠા હાલ થયા છે. કાળની સામે તે ટક્કર ઝીલી શક્યાં નથી. કારણ તેમના કર્તા કલાકારોએ ખાતરી કર્યા વિનાના રંગો અને વાર્નિશો લીધા હતા. આપણે પ્રસિદ્ધ ચિત્રકાર લીઓનાર્દો દ વિંચીના 'Last Supper'ની છાપેલી નકલ જોઈ. આ છાપેલી નકલ કેટલી ભાવવાહી, સરસ અને સ્પષ્ટ દેખાય છે! પરંતુ આ જગવિખ્યાત ચિત્રની મૂળ કૃતિ આજે આવી સારી લાગતી નથી. કારણ, ભીંત ઉપર એ જળરંગો વડે નહિ પણ તૈલરંગો વડે આલેખાયું છે, તેથી તે હવે સંપૂર્ણ નાશ પામવા જેવી સ્થિતિમાં છે. એ જ કલાસ્વામીની બીજી મહાન કૃતિ 'મોના લિસા' પણ અત્યારથી જ ઝાંખી પડવા લાગી છે. એનાં કોઇક જ ચિત્રો હવે આખાં બચી રહ્યા હશે. બાકીનાં કાં તો કાળાં પડી ગયાં છે, કાં તો તેમાં ચીરા પડ્યા છે. નૅશનલ ગૅલેરીમાં વિરાજતું એનુ એક વેળાનુ ચિત્ર 'Holy Family' વખત જતાં એટલું ખરાબ થઈ ગયું કે તેને છેવટે ત્યાંથી દૂર કરવું પડ્યુ.

સર જોસુઆ રૅનૉલ્ડસ વિષેનું એક ચબરાકિયું

સર જોસુઆ રૅનૉલ્ડ્સે (અંગ્રેજ: ૧૭૨૩–૧૭૯૨) કોઈ એક રમૂજી લેખકની તસવીર (Portrait)ને એવા તો અસ્થિર અને ઊડી જાય તેવા રંગોથી ચીતરી કે અલ્પ સમયમાં તે ફિક્કી બની ગઈ. ટૂંક મુદતમાં જ પોતાની પ્રતિમાની આ અધોગતિ દેખી પેલા લેખકને એવી તો ઝાંઝ ચઢી કે તેણે સર રૅનૉલ્ડ્સને નીચે પ્રમાણે એક સુંદર ચબરાકિયું લખી મોકલાવી પોતાનો રોષ ઠાલવ્યો:

'Painting of old was surely well designed
to keep the features of the dead in mind.
But this great rascal has reversed the plan,
and made his picture die before the man'.

આ ચિત્રને, હમણાં ઇટલીના બે કુશળ વૈજ્ઞાનિકોએ રાસાયણિક કરામતો કરી એના મૂળ રૂપમાં આણ્યું છે.

'બિટ્યુમેન'ની બદી

આવાં પ્રખ્યાત, સરસ અને કીમતી ચિત્રો દીર્ઘાયુષી ન બન્યાં અને અકાળે નષ્ટ થવા લાગ્યાં તેનું મુખ્ય કારણ એ હતું કે તે વેળાએ ચિત્રકારો જે રંગો વાપરતા તેમાં ઘણી છૂટથી, Bitumen નામના એક ખનિજ પદાર્થમાંથી બનાવેલા રંગને પણ તેઓ મેળવતા. આ 'બિટ્યુમેન' પદાર્થ અતિ કાળો અથવા ઘારો તપખીરિયો, નક્કર કે પ્રવાહી રૂપે અનેક જગ્યાએ મળે છે. એનો સૌથી મોટો જથ્થો વેસ્ટઇન્ડીઝમાં આવેલા ત્રિનિદાદના ટાપુઓમાથી મળી આવે છે. એમાં ૮૫ ભાગ કાર્બનના, ૧૨ ભાગ હાઇડ્રોજનના અને ૩ ભાગ ઑક્સિજનના છે. ચિત્રોનો ઘાણ કાઢી નાખવામાં સમર્થ આ બિટ્યુમેનને Plague of Pictures કહે છે. ઇંગ્લૅંડ અને ફ્રાન્સના ચિત્રકારો આ 'બિટ્યુમેન' પર મોટો આધાર રાખતા. અઢારમી સદીની ઘણી સારી કલાકૃતિઓની આ અને એવા બીજા જોખમી રંગોને લઇને જ અધોગતિ થવા પામી. એ ચિત્રોની ઊંડી છાયાઓ જે આજે અપારદર્શી ને કાળી દેખાય છે તે અસલમાં તો દીપ્તિમત દેખાતી. પ્રકાશને ચૂસી લેતી નહિ, પણ તેને પ્રતિબિંબિત કરતી. આજના કાળા અધાર પડતા રંગો મૂળે તેજસ્વી હતા. મોહક એવાં પ્રકૃતિ-ચિત્રોની આગલી લીલી બિછાત હમણાં મંદ ગળી (Indigo)ના રગ જેવી કાળી પડી ગઈ છે. અંગત્વચાના નાજુક વર્ણો ઘટ્ટ તપખીરિયા રંગી બની ગયા છે અને આખી

ને આખી કૃતિઓ આમ બિટ્યુમેનની બદીને લઈને સદંતર ઉઠાવ વિનાની (out of tone) થઈ ગઈ છે. આજ તો રસાયણવિદ્યાનો ખૂબ વિકાસ થયો છે. એના પ્રચારને લીધે રંગોમાં રહેલા નુકસાનકારક પદાર્થો કેવી ને કેટલી હદે નુકસાન કરશે તે આપણા ચિત્રકારો હવે સહેલાઈથી જાણી શકે છે. છતાં એક વાત તો ખરેખર ખેદજનક અને સાચી છે કે સાંપ્રત સમયના ચિત્રકારો જે રંગો વાપરે છે તે પ્રાચીન કાળના અનેકવિધ આકર્ષક અને ટકાઉ રંગોની તોલે આવી શકે એવા નથી.

બિનસલામત 'પેન્ટીમેન્ટી'

તૈલરંગી ચિત્ર કરતાં થએલી કોઈ પણ ભૂલ સુધારવા રંગનું જે પાતળું પડ તેના પર ચઢાવવામાં આવે છે તે એક મોટી ભૂલ છે. વખત જતાં હેઠળ ઢંકાએલું ચિત્રણ સપાટી ઉપર તરી આવીને કરેલો ફેરફાર સ્પષ્ટ નજરે પાડે છે. આવા પ્રકારની ભૂલ સુધારવાની ક્રિયાને 'Pentimenti' કહે છે. તે નૅશનલ ગૅલેરીમાં કેટલાંક ચિત્રોમાં સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે, ખાસ કરીને બે ચિત્રો–Antonello (૧૫મી સદીનો ઇટાલિયન ચિત્રકાર)નું 'Salviator Mundhi' જેમાં પાછળથી હસ્ત બદલાયો છે અને ગેન્સબરો (અંગ્રેજ: ૧૭૨૬-૧૭૭૮)-નુ 'Musidora' જેમાં ચરણની આગલી વિશેષતા સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે

સમય ભાગ્યે જ કૃપા કરે

જો કે કોઈક વાર ચિત્રોના સંબંધમાં, સમયનો પ્રવાહ ઘાતક થવાને બદલે લાભકારક થઇ શકે. તેમના પુરાણા ખડબચડા અલપઝલપ રંગો, પછીથી સૌમ્ય બની રંગસંવાદ (colour Harmony) જન્માવે છે, એવા પણ દાખલા નોંધાયેલા છે એ તો અપવાદ રૂપે જ. સ્થાપત્ય તેની ભગ્ન હાલતમાં પણ શોભી ઊઠે, તેવું ચિત્રો વિષે હોતું નથી. તેમાં પણ સૌ કરતાં, ભિત્તિચિત્રો વિષે તો કાળનો ઝપાટો અત્યત ક્રૂર હોય છે. દીવાલના ભેજને લીધે અને ટાઢ તથા તાપના પલટાને લઈને તે જલ્દી ખરાબ થાય છે. અજંટા, બાઘ વગેરેનાં સરસ ભિત્તિચિત્રોની વર્તમાન દશા તેનાં ઉદાહરણ છે.

જૂનાં ચિત્રોની મરમ્મત માટે રખાવી જોઇતી સંભાળ

અનેક સુંદર જૂનાં ચિત્રોને ફરી સાફ કરીને અથવા રંગીને, સુધારીને તેમને પુર્નવન કરવામાં આવે છે. પણ આવું સુધારકામ હમેશાં સફળ નીવડતું નથી. ચિત્રો સુધારવાને બદલે ઊલટાં બગડી જાય છે. ખૂબ જ કાળજીથી અને કુશળતાથી કરેલું સુધારકામ, ચિત્રને તેની મૂળની તાજગી તથા સૌન્દર્ય પાછાં અર્પી શકે, પણ પુરાણાં ચિત્રોનું સારુંમાઠું બનતા લગી સુધારવા મથવું નહિ, અથવા બને એટલી ઓછામાં ઓછી તેની ડાકટરી કરવી. નૅશનલ ગૅલેરીમાંની કેટલીક જૂની કૃતિઓ અતિ સુધારને લઈને નુકસાન પામી છે. વળી અનેક વેળાએ ચિત્ર સુધારનાર જાતે કોઈ કલાકાર કસબી હોતો નથી. તે કોઈ ઊતરતા પ્રકારનો સાધારણ કારીગર હોય છે. ચિત્રને લાગેલા ઘસારા કે ચિત્રમાં પડેલા ચીરાને દૂર કરવા જોઈએ એ સારી વાત છે, પરતુ એ માટે એક જ ઊચિત માર્ગ તો અત્યંત કુશળ અને ઘણા અનુભવી કારીગરને જ તેને માટે રોકવો અને તેની પાસેથા ચિત્ર વિષે, વધારેમાં વધારે નહિ, પણ ઓછામાં ઓછી મરમ્મત કરાવવી એ જ છે.

ચિત્રને લગતું પ્રાચીન હિન્દી આયોજન

અંગ્રેજોના સંસર્ગમાં આવ્યા પછી સ્વાભાવિક રીતે જ ચિત્રને લગતાં જે સાહિત્ય-સામગ્રી પશ્ચિમમાં વપરાય છે તેનો જ ઉપયોગ આપણે ત્યાં થવા માંડ્યો છે. પરંતુ આર્યાવર્તમાં પ્રાચીન કાળે જેને આપણે આપણું કહી શકીએ તે ચિત્ર-સાહિત્ય કેવું હતું તે જોઈએ.

પ્રાગૈતિહાસિક કાળે હિન્દમાં વપરાતા રંગ

કેટલાંક અતિ પ્રાચીન ચિત્રોની તપાસ કરતાં એમ જણાય છે કે કાચા લોઢામાંથી બનાવેલા 'હેમેટાઇટ' નામે, સૂકા રક્તને મળતા આવતા રંગને, જાનવરની ચરબીમાં ભેળવી કોઇ કાઠ ઘાસ કે વાંસના રેસામાંથી પીંછી ઉપર પાથરવામાં આવતો અને ચિત્રની બાહ્ય રેખાઓ અણીદાર લાકડીઓ વડે દોરવામાં આવતી હતી. આ 'હેમેટાઇટ' રંગ ચિત્રકારો હાથે બનાવતા. ચિત્રના છાયાવાળા ભાગો વિશેષ અંધાર પડતા ઘટ્ટ 'હેમેટાઇટ' રંગથી પૂરતા. પ્રાગૈતિહાસિક યુગમાં, જેમ બધા દેશોમાં, તેમજ હિંદમાં પણ આમ જ થતું

પ્રાચીન હિન્દી રંગપાટીઓ

પ્રાગૈતિહાસિક વર્ણપત્રો કે રંગપાટીઓ (palettes) પુષ્કળ મળી આવે છે. પથ્થરની સુંવાળી પાટીઓ (slabs) ઉપર રંગો પીસવામાં આવતા. તે પછીથી ઘણા લાંબા કાળે, રામઘર ખાતે આવેલી જોગીમારાની ગુફાઓમાંની રગપાટી ઉપર ત્રણ ખુલ્લા રંગો જણાઇ આવે છે. રાતો, ધોળો ને કાળો. રાતો રંગ તે ઉપર જણાવેલો હેમટાઇટ (Haomatite) છે. શ્વેત રંગ તો સાંની જ કોઈ ભૂમિની ધોળી માટી છે અને કાળો રંગ તો myrobalans એટલે હરડેનો કાઢેલો અર્ક છે. પગપૂર્વથી આ ફળનો ઉપયોગ રંગ તરીકે હિંદુસ્તાનમાં થતો આવ્યો છે. એમાંથી ઉત્તમ જાતનો કાળો રંગ ઉપજાવવામાં આવે છે.

પ્રાચીન સમયમાં પીંછી

અતિ પ્રાચીનકાળે હિન્દમાં પીંછીઓ, પ્રાણીઓના વાળમાંથી નહિ, પરંતુ વનસ્પતિઓના રેસાઓની બનતી, તેની પ્રતીતિ ઉપનિષદમાંથી આપણને મળે છે.

'જેમ ચિત્રકાર પોતાની પીંછીમાંથી રેસાઓને નોખા કરી દે છે તેમ માણસે દૃઢતાપૂર્વક પોતાના શરીરમાંથી પોતાના અંતરઆત્માને જુદો કરવો (અ: ૨–વલ્લિ: ૬–અ: ૧૭: કઠોપનિષદ)

પુરાણાં બૌદ્ધકાળના ભિત્તિચિત્રો વિષે(ફ્રેસ્કો પેઇન્ટિંગ) આપણે અગાઉ જોઈ ગયા. અજંટાના કાળમાં બૌદ્ધ ચિત્રકારો પાસે સરસ પીંછીઓ હતી, જેને શાસ્ત્રમાં 'તુલિકા' કહી ઓળખાવી છે. પીંછીના પ્રકારો અને વાળની જાતો વિષે શ્લોક લખાયા છે, તેમા ઊંટ, ખિસકોલી આદિના વાળનો પ્રયોગ છે.

રાજપૂત ચિત્ર-આયોજન

પુરાણા બૌદ્ધિક ચિત્ર અને રાજપૂત ચિત્ર એ બે વચ્ચે સમયનો મોટો ગાળો વહી ગયેલો હોવા છતા એ બને ચિત્રનુ આયોજન સંબંધકારી હતુ. રાજપૂત ચિત્રો એ બૌદ્ધિક ભિત્તિચિત્રોના ધોરણે બનેલી નાના કદની કૃતિઓ કહેવાય. બૌદ્ધિક ચિત્રો, આગળ જણાવ્યા પ્રમાણે પ્લાસ્ટર કરેલી દીવાલ ઉપર દોરાતા તેમ રાજપૂત ચિત્રો એ માટે ખાસ તૈયાર કરેલ કાગળો ઉપર આલેખાતાં, પ્રથમ કાગળ ઉપર રાતા રંગની બાહ્ય રેખાઓથી ચિત્રસંકલન થતું. તેના ઉપર શ્વેત રંગનું અર્ધ પારદર્શક પ્રાથમિક પડ priming અપાતું, જેમાંથી રાતી રેખાઓ આછી પણ સ્પષ્ટ દેખાઈ આવતી. ત્યાર બાદ એ બાહ્ય રેખાઓ કાળા રંગે ફરી આલેખાતી. પછી પેલા પ્રાથમિક પડ ઉપર, ચિત્રમાની બધી આકૃતિઓમાં તેના જે જે સ્થાનિક રંગો હોય તે તે પુરાતા. ઉપર્યુક્ત રાતા, કાળા, ધોળા રંગો ઉપરાંત બૌદ્ધ તથા રાજપૂત કલાકાર લીલા તથા પીળા, જાંબુડા, નીલા અને ખુલ્લા ગુલાબી રંગો બનાવી તથા વાપરી જાણતા. કોઈ કોઈ વાર ઉપર કહેલું પ્રાથમિક પડ આપ્યા વિના તૈયાર કાગળ ઉપર જ સીધેસીધુ રેખાંકન ને રંગલેપન પણ થતું.

ચિત્ર માટેના હિન્દી કાગળો

મુઘલ ચિત્રો પણ રાજપૂત ચિત્રો પેઠે નાના કદનાં તૈયાર થતાં. ચિત્ર માટેનું જરૂરી સાહિત્ય તેના કારીગરો જાતે જ તૈયાર કરતા. ખાસ કરીને કાગળો બનાવતા ટાણે તો કારીગરો પાસે ચિત્રકારો હાજર રહી ઘણી દેખરેખ તથા સંભાળ રાખતા. મધ્ય યુગમા ચિત્રયોગ્ય કેટલીક જાતના કાગળો માટે સારા યે પૂર્વમા ભારતે નામના કાઢી હતી. એમાં મુખ્ય પ્રકાર તરીકે 'હરીરી' અથવા 'રેશમી' ખૂબ વખણાતા. પરંતુ એની એક ઊણપ એ હતી કે વખત જતા એમા ચીરા પડતા. બીજી જાતના કાગળો નિઝામ રાજ્યના દોલતાબાદ શહેર ઉપરથી 'દોલતબાદ' કહેવાતા. 'હિંદી' નામે કાગળો સારા યે હિંદમાં છૂટથી પુષ્કળ પ્રમાણમાં વપરાતા. ત્યાર પછીના સમયમાં પંજાબમા આવેલ સિયાલકોટમાં બનેલા 'સિયાલકોટી' કાગળનો વપરાશ વધ્યો. વળી, ઉત્તર હિંદના 'મુગલી' નામે કાગળો દક્ષિણમા લોકપ્રિય નીવડચા હતા. મૈસૂરમા બનેલા 'કારદે' નામે કાગળો પણ જાણીતા હતા.

રાજપૂત અને મોગલ યુગના કાગળો શામાંથી બનતા?

આ બધા કાગળો ત્રણ પદાર્થમાથી બનતા. વાંસમાથી, શણમાથી ને રૂમાથી. વાસના બનેલા કાગળોને 'બાનસી' કહેતા શણમાથી બનેલા કાગળને 'ટાટાઠ' કહેતા અને રૂમાથી બનતા કાગળોને 'તુલાટ' કહતા. શણમાથી જે કાગળો બનતા તે 'સની' નામે પણ ઓળખાતા.

હિંદમાં ઈરાની કાગળો

આ તો દેશી કાગળોની વાત થઈ. રાજપૂત અને મોગલ સમયમાં ચિત્રો માટે પરદેશથી પણ કાગળ આવતા જેને 'ઈરાની' અને 'ઈસ્ફાની' કહેતા. તે સમયના ઘણા હિંદી ચિત્રકારો આ ઈરાની કાગળને પસંદ કરતા. આ કાગળોમાંનો એકે ય કાગળ શુદ્ધ સફેદ ન હતો. મોટા ભાગે તે 'બફ' રંગના, એટલે અતિ ફિક્કી રાખ જેવી સુરખીવાળા હતા.

રાજપૂત ને મોગલ સમયમાં પીંછી

પીંછીઓને 'કલમ' કહેવામાં આવતી. તે અનેકવિધ પ્રાણીઓ–બકરાં, ઊંટ, ખિસકોલી, નોળિયા વગેરે–ના વાળની બનતી. એ કાળે ઘણી જ પાતળી, ઝીણી પીંછીઓ તૈયાર થતી, તે અતિ બારીક ચિત્રો તપાસતાં જણાઈ આવે છે. સૌથી સરસ પીંછીઓ તો નાની ખિસકોલીના કોમળ વાળની બનતી. સિલોનમાં ઉત્તમ ચિત્રકામ થતું તે 'તેલી તાના' નામે ઘાસમાંથી બનાવેલી પીંછી વડે થતું. પ્રાગૈતિહાસિક યુગની જે પીંછીઓનો ઉલ્લેખ આપણે ઉપર કરી ગયા તે કદાચ આ ઘાસની જ પીંછીઓ હોઈ શકે.

જૂના હિન્દી રંગો

હમણાં તો હિંદમાં બધે ઠેકાણે યુરોપિયન રંગો વપરાય છે, પણ મધ્ય યુગ અને ત્યાર પછી છેક મોગલ અમલ દરમિયાન અને અંગ્રેજી શાસન શરૂ થયું ત્યાં લગી ચિત્ર માટે હિંદમાં જે રંગો બનતા તેની નોંધ નીચે પ્રમાણે છે.

ધોળો — કાશગરના સીસામાંથી બનતો.

કાળો — કાજળમાંથી–હરડેમાંથી.

રાતો — 'હરમાખી' અને 'ગેરુ.' આ બન્ને અતિ ઉપયોગી ગણા રંગો જબલપુરના લોહકાટ (Oxide of Iron)માંથી બનતા.

તેજસ્વી રાતો અને ગુલાબી–પારા('Mercury)માંથી બનાવેલા સીનાબરના ભૂકામાંથી.

બદામી રાતો — લાખમાંથી.

નીલો (બ્લ્યુ) -ગો–લાઝવર્દ (Lapis Larzuli) નામે પથ્થરની ભસ્મમાંથી.

પીળો — હરતાલમાંથી–મુલતાની માટીમાંથી–ધક નામે ફૂલમાંથી.

લીલો — જંગાલ એટલે તાંબાના કાટમાંથી–ન્તર-બૂસમાંથી.

જાંબુડો—તેજસ્વી રાતા રંગને ગળીના રંગમાં ભેળવીને તથા કાજળ અને 'હોરમઝી' નામે તપખીરિયો રંગ મિશ્ર કરીને બનાવાતો. [આ હોરમઝી રંગ ઈરાની અખાતમાં આવેલ હોરમઝના ટાપુમાંથી મળતા લોહકાટ (Iron oxide)માંથી બનતો.]

મુઘલ ચિત્ર-આયોજન

આ યુગમાં કૅનવાસ ઉપર ચિત્ર થતાં નહિ. કહેવાય છે કે શહેનશાહ અકબરે રાજ્યની પુસ્તકશાળા માટે 'હમઝા નામા' ચિત્રયુક્ત ગ્રંથની મોટી નકલ બનાવડાવી હતી, જેમાં કાગળને બદલે કૅનવાસ વપરાયું હતું. ક્વચિત, બીજાં પણ ચિત્રો કૅનવાસ પર થતાં, પરંતુ તે અપવાદ રૂપે જ. તે સિવાય તો કાગળ જ ચિત્ર માટે કામે લેવાતા. તૈલરંગો, ચિત્ર માટે કયારે ય પ્રિય થઈ શકયા નહોતા. શહેનશાહ જહાંગીરને બે યુરોપી તૈલરંગી ચિત્રો દેખાડવામાં આવ્યાં. તેણે તે વખોડી કાઢયાં ને સાફ કહી દીધું કે તૈલરંગમાં એ લગારે ય શોભતાં નથી. ત્યારે કેવળ જળરંગો જ વપરાતા. અલબત્ત, રંગોને પાણી સાથે ભેળવની વેળાએ તેમાં ગુંદર, ગોળ તથા અળસીનું પાણી મેળવવામાં આવતાં, જેથી રંગ પાકટ અને ચીકણો બની ચોટી શકે તેવો બનતો.

ચિત્ર માટે જળના અનેક ઉપયોગ થતા, તેમાં રંગ વિના કેવળ પાણીથી પણ રંગપૂરણી થતી; એને 'આબીના' કહેતા. જ્યારે કાગળ ઉપરનું જળ સુકાઈ જતું ત્યારે તેના પર આકૃતિઓની છાપ ઊઠી આવતી. તે પરથી, પાછળથી વિશેષ રેખાંકન અને રંગલેપનનું કામ થતું. ચિત્રનો એક પ્રકાર 'ઝર' નામે ઓળખાતો એમાં રંગાવટ તરીકે ખરાં મોતીઓ અને કીમતી રત્નોનો ઉપયોગ થતો. શીર્ષ, પડદા, ઝાલર અને અન્ય વસ્તુઓનાં સુશોભન માટે એનો ઉપયોગ થતો.

રાજપૂત અને મોઘલ હાંસિયા

મુઘલ કલાકારોની ચિત્રપાટી કાગળની હતી, તેને તેઓ 'તસવીર' કહેતા. તેની જોડે જે કિનાર (Border)

જોડવામાં આવતી તેને તેઓ 'હાંસિયો' કહેતા. આ હાસિયો રાજપૂત ચિત્રમાં પણ દેખા દે છે. જ્યાં તસવીર હાસિયા સાથે જોડાતી, ત્યાં એક શણગારયુક્ત સાંકડી પટ્ટી અને રંગની બે રેખાઓ ફરતી મુકાતી. આ પટ્ટીઓને 'ફૂલકરની' કહે છે, ને બે રેખાઓને 'ખત' કહે છે. છૂટાં છૂટાં ફૂલોની બનેલી એ સાંકડી પટ્ટી હોવાથી, એને 'ફૂલકરની' કહે છે. જો પટ્ટીમા કોઈ સળંગ ચિતરામણ થતું તો તેને 'વેલ' કહેતા. મોઘલ ચિત્રની કિનારોને બે પ્રકારે ચમક અપાતી: સોનેરી રજ (ઝીણાં છિદ્રો વાટે એક નાની કોથળી દબાવીને) છાંટીને અને ભીનો સોનેરી રંગ લગાડીને.

આકૃતિઓમાં યોગ્ય સ્થાનિક રંગોનું લેપન પીંછી વડે થતું.

આયોજન વિભાગ વિષે માહિતી અહીં પૂરી થાય છે. વિગતમાં ન ઊતરતાં, સહેજ ખ્યાલ આવી શકે એટલી ઉપલક સમજ બને એટલી આપી છે. તે સાથે અહીં, ચિત્રકલાના વિચારપક્ષને લગતા ત્રણ ભાગ: ૧. આકલન, ૨. સંકલન, ૩. આવિષ્કરણ તથા તેના ક્રિયાપક્ષને લગતી ચાર શાખા, ૪. રેખાવટ, ૫. રંગાવટ, ૬. તેજછાયાવટ અને ૭. આયોજન મળી ચિત્રકલાનાં સર્વે અંગો વિષેનો અભ્યાસ પૂરો થાય એ પહેલા ચિત્રકલામાં નવા ઉમેરાએલા કેટલાક પ્રકારો અને નવાં સાધનો તથા માધ્યમો વિષે પણ ટૂંકમાં જોઈ લઈએ.

જિલરંગી કે તૈલરંગી ચિત્રાલેખનો સાથે પેસ્ટલ, ટેમ્પેરા વગેરેના જે પ્રકારોનો ઉપયોગ થાય છે એ જ રીતે વૉશ ડ્રોઇંગ, ડ્રાઈબ્રશ, વૂડકટ, લીનોકટ, લીથોગ્રાફ એચિંગ, ડ્રાઈ પૉઈન્ટ, ઍક્વાટિન્ટ વગેરે અનેક પ્રકારો પણ પ્રચલિત છે. આપણે એનો થોડો પરિચય કરીએ.

વૉશ ડ્રૉઇંગ

પૂર્વ તરફ—ખાસ કરીને ચીન-જાપાન તરફ આ પદ્ધતિનુ ઘણુ સારુ ખેડાણ થએલું છે. ચિત્રમા રંગ ભરતા પહેલા કાગળને કાં તો ભીંજવીને યા તેના પર પાણીનો એક હાથ મારીને પછી એ ભીને ભીને કાગળ પર કરાતા આલેખનને વૉશ ડ્રૉઇંગ કહે છે. આ રીતે કરેલા રંગના આલેખનમા ધુમ્મસમય છાયા પલટાની જે લીલા જોવા મળે છે એ તૈલરંગી ચિત્રોમાં નથી દેખાડી શકાતી.

ડ્રાઈ બ્રશ

વૉશ ડ્રૉઈંગથી ઊલટી જ અસર આ પદ્ધતિમાં મળે છે. આમાં ઠીકઠીક ઘાટો રંગ લઈ પીંછીને લગભગ કોરી કહી શકાય એવી બનાવાય છે ને પછી તેનાથી આલેખન થાય છે. વધુ ભીના રંગથી નીપજતા સળંગ રંગાલેખનને બદલે આમાં પીંછીના પ્રત્યેક લસરકા સ્પષ્ટ જોવા મળે છે. ચીન જાપાનનાં ઘણાં ચિત્રોમાં ઉપર્યુક્ત બંને પદ્ધતિથી આલેખન કરી એક સુંદર અસર નિપજાવેલી જોવા મળે છે.

વૂડકટ

સપાટ લીસી સપાટીવાળા લાકડા પર જોઇતું ચિત્ર કોરી તેના પર શાહી કે રંગ લગાડીને લીધેલી છાપ.

લીનોકટ

વૂડકટની જ પદ્ધતિ, પણ તેમાં લાકડાને બદલે લીનોલિયમ પર ચિત્ર કોરી તેના પરથી છાપ લેવામાં આવે છે.

લીથોગ્રાફ

મૂળ તો આમાં સપાટ પથ્થર પર દોરેલા ચિત્ર પરથી છાપ લેવાતી; પણ હવે ધાતુનાં પતરાંનો ઉપયોગ પણ થાય છે. ચૂનાના પથ્થર જેવા સપાટ પથ્થર પર ચિત્રકાર ચીકણા રંગથી ચિત્ર આલેખે છે. પછી તેના પર ગુંદર અને તેજાબની ક્રિયા કરવામાં આવે છે. એ છાપ લેતી વેળા તેના પર ભીનુ કપડુ ફેરવી દેવાય છે. આ વેળા ચીકણી સપાટી પરથી ભીનાશ ખસી જાય છે, જ્યારે તે સિવાયના ભાગમા ભેજ પકડાઇ રહે છે. આમ પથ્થર ઉપર ભેજવાળો જ હોય ત્યા તેના પર છાપ લેવા માટેની ચીકણી શાહી લગાડાય છે. પથ્થરના ભીના ભાગમા આ ચીકણી શાહી પકડાતી નથી, પણ તે સિવાયના ભાગમા એ ચોટી જાય છે. હવે તેના પર કાગળ મૂકી દાબ આપતા ચિત્રની છાપ ઊઠી આવે છે. લીથોગ્રાફની છાપ મખમલ જેવી મુલાયમ લાગે છે.

એચિંગ અને ડ્રાઈ પૉઈન્ટ

કલાકાર કલમ કે પીંછીથી જે ચિત્ર આલેખે તેમા તો એ એક જ કૃતિ તૈયાર થાય છે, પણ પશ્ચિમમા ઘણા કલાકારો ધાતુની (મોટે ભાગે ત્રાંબાની) પ્લેટ ઉપર તીક્ષ્ણ ઓજાર વડે ચિત્ર આલેખી કોરી કાઢે છે, અને

તે પ્લેટ પર શાહી લગાડી તેના પર કાગળ દાબીને નકલો ઉતારે છે. એ પદ્ધતિમાં પણ કલાકારની સ્વહસ્તની કૃતિ જ મળતી હોવાથી તેનાં મૂલ્ય ને મહત્તા મૂળ કૃતિ જેવાં જ ગણાય છે. એમાં પણ ચિત્રોની છાપ લેતાં-લેતાં પ્લેટ પરનું કોતરકામ ઉત્તરોત્તર ઘસાતું જતું હોવાને કારણે નકલોની સંખ્યા ઘણી મર્યાદિત ઊતરે છે; એટલે જેમ નકલોની સંખ્યા ઓછી તેમ કિંમત વધારે.

ધાતુની પ્લેટ પર આ રીતે ચિત્ર કોતરવાના ત્રણેક પ્રકાર છે: 'ઇચિંગ', 'ડ્રાઈ પૉઈન્ટ' અને 'એકવાટિન્ટ.' ઇચિંગમાં, પ્લેટ પર મીણ કે એવા મિશ્રણનું આછું પડ પાથરી તેના પર કલાકાર અણીદાર સાધન વડે પોતાનો વિષય કોતરે છે; અને એમ કરતાં તેટલા ભાગમાંથી મીણનો પટ ઉઝરડાઈ જાય છે. એ પ્લેટને પછી તેજાબના મિશ્રણમાં નાખી હલાવવાથી રેખાઓવાળો પ્લેટનો ખુલ્લો ભાગ તેજાબથી કોરાઈ જઈ ત્યાં ઊંડા આંકા પડે છે. પછી મીણને કાઢી નાખી તે પ્લેટ પર શાહી લગાડી હળવે હાથે પ્લેટ સાફ કરી નાખે છે; એટલે આંકાઓમાં શાહી ભરાઈ રહી બાકીનો ભાગ ચોખ્ખો બની જાય છે. એ પ્લેટ પર પછી પોચો કાગળ મૂકી દાબપ્રેસમાં તેની છાપ ઉતારે છે.

'ડ્રાઈ પૉઇન્ટ'માં તેજાબની મદદ વિના સીધું ઓજાર વડે જ ચિત્ર કોરવામાં આવે છે. (તેમાં તેજાબનું મિશ્રણ ન વપરાતું હોવાથી તે 'ડ્રાઈ' કહેવાય છે.) સખત પોલાદના અત્યંત બારીક અણીવાળા ઓજાર વડે કલાકાર, ત્રાંબાના પતરાની દર્પણ-સરખી સપાટી પર, સ્થિર ને મજબૂત હાથે પોતાનો વિષય કોરતો જાય છે; અને તેના ઓજારથી પડેલા આંકાની બંને બાજુ (હથિયાર જો સહેજ ઢળકતું નાખ્યું હોય તો તેની એક જ બાજુ) સ્પષ્ટ ધારો ઊપસતી આવે છે. એ પ્લેટ પર પછી ઇચિંગની પ્લેટ માફક જ શાહી લગાડી છાપો ઉતારવામાં આવે છે. પણ તેજાબના ઇચિંગ કરતાં આ હાથની કોરેલી ધારો શાહીનું જે વધુ પ્રમાણ ધારણ કરી શકે છે તેને લીધે, ડ્રાઈ પૉઈન્ટ ઉપરથી ઉતારેલી છાપમાં એક પ્રકારની મખમલી મુલાયમતા આવે છે, અને તે જ તેની વિશિષ્ટતા છે. ઘણા આધુનિક કલાકારો ઓજારમાં પોલાદની અણીને બદલે હવે તીક્ષ્ણ હીરાકણી વાપરે છે. આ પદ્ધતિથી જે કેટલીક અત્યંત બારીક રેખાઓ ઉઠાવી શકાય છે તે ઇચિંગથી મળતી નથી. વળી ઇચિંગની કોરેલી સપાટીને મુકાબલે ડ્રાઈ પૉઈન્ટની ઉપસેલી ધારો વહેલી ઘસાઈ જતી હોવાથી તેના પરથી બહુ ઓછી સંખ્યામાં (દસબાર કે બહુબહુ તો ૨૦થી ૫૦) છાપો ઉતારી શકાય છે, અને આ કારણે ડ્રાઈ પૉઈન્ટ વધુ મૂલ્યવાન ગણાય છે. કેટલાક કલાકારો ઇચિંગ કરેલી પ્લેટ ઉપર પાછળથી થોડું ડ્રાઈ પૉઈન્ટ કામ કરીને બંને પદ્ધતિઓના સંયોગથી પોતાને જોઈતી ખાસ અસર પણ ઉપજાવે છે.

આ પદ્ધતિનો ઉગમ પશ્ચિમમાં થયો છે, અને જર્મન કલાકાર આલબર્ટ ડ્યુરર, ડચ કલાકાર રેમ્બ્રાં, ફ્રેન્ચ કલાકાર રૉડિન અને અમેરિકન કલાકાર વ્હિસ્લર આ પ્રકારના સમર્થ કલાસ્વામીઓ ગણાતા. આપણે ત્યાં પણ કલાકારો એ પદ્ધતિએ ઘણું સારું કામ કરે છે.

ઍકવાટિન્ટ

આપણે ઉપર જોએલા ઈચિંગ અને ડ્રાઈપૉઈન્ટ-માં રેખાત્મક ચિત્ર જ મળી શકે છે; જ્યારે ઍકવાટિન્ટમાં જલરંગી (વૉટરકલર) ચિત્રની માફક ચડઊતરના વિવિધ 'ટોન'-પલટા દર્શાવી શકાય છે.

૧૨
પ્રાચીન હિન્દમાં ચિત્રપ્રિયતા

માનવી ચિત્રપ્રિય કેમ?

ચિત્રપ્રિયતા એ સૌંદર્યપ્રિયતાનું સ્વાભાવિક ફળ છે. એ એનું એક પ્રતીક છે. મનુષ્યાત્મામાં સહેજે રહેલી આંતરિક સૌંદર્યભાવનામાંથી જ ચિત્રપ્રિયતા જન્મી, અને પછી તેને લઈને પૃથ્વીના પ્રત્યેક ખંડમાં ચિત્રકલાનો આરંભ થયો. ચિત્રો હોવાને લીધે ચિત્રપ્રિયતા ઉદ્‌ભવી હશે એમ જો કોઈ ધારતું હોય તો તે ખોટી ધારણા છે. માનવી ચિત્ર પાડવા લાગ્યો તે પહેલાં જ તેનામાં ચિત્રપ્રિયતા હતી.

કોઈ કહેશે કે જેમ સર્વે વિદ્યાઓનું અને લલિતકલાઓનું તેમ ચિત્રકલાનું યે સર્જન ધર્મમાંથી થયું છે તો તે યોગ્ય નથી. ધાર્મિક જનતાની ધાર્મિક ભાવના ધાર્મિક વિષયોનાં ચિત્રો વડે વિશેષ ખીલે એવા આશયથી ધર્મગુરુ વર્ગમાંના કલાકારોએ ચિત્રકલાને પ્રથમ અપનાવી, તે વાત સાચી; પરંતુ ચિત્રકલાનો જન્મ તો મનુષ્ય ધાર્મિક બન્યો તેની પહેલાં ઘણા યુગો પૂર્વેથી થએલો. પહેલવહેલાં પહાડી આવાસની ખરબચડી ભીંતો એની સાબિતી છે. એની ચિત્રપ્રિયતામાંથી જ ચિત્રકલા જન્મી. સૌંદર્યભાવના તો મનુષ્યને સર્જનહાર, સત, ચિત્ત, આનંદ સ્વરૂપ પરમેશ્વર પાસેથી સહજ સાંપડેલી છે,—પ્રભુના આનંદતત્ત્વ દ્વારા મળેલી છે. માનવી જ્યારે પ્રારંભમાં જંગલી અવસ્થામાં વનવગડામાં રહેતો ત્યારે એને એની આસપાસની જે જે વસ્તુઓ, પ્રાણીઓ અને દૃશ્યો જોતાં જોતાં આનંદ પ્રાપ્ત થતો, તે આનંદ, એનામાં રહેલી ઇશ્વિન્દત્ત સૌંદર્યભાવનાને સ્ફુરાયમાન કરતો. આ સૌંદર્યભાવનાને ગતિ આપવાની—તેને અંતરમાંથી વ્યક્ત કરવાની જે ઇચ્છા એને થઈ તે જ એની ચિત્રપ્રિયતારૂપે અસ્તિત્વમાં આવી. આમ મનુષ્ય, ચિત્રપ્રિય થતાં પહેલાં સૌંદર્યપ્રિય હતો અને ચિત્રકલા એણે હસ્તગત કીધી તે પહેલાં એ ચિત્રપ્રિયતા તેનામાં વિકસી હતી.

આપણું જૂનું સૌંદર્ય આપણે કેમ જોઈ શકતા નથી?

આપણી આ પ્રિય ભારતભૂમિની—પ્રાચીન આર્યાવર્તની સૌંદર્યપ્રિયતાની અને ચિત્રપ્રિયતાની તે શી વાત! પૂર્વે એક કાળે એ કેટલી સર્વપ્રિય હતી અને કેટલી ફૂલીફાલી હતી તેનો ખ્યાલ, આજની સામાન્ય જનતાને તો શું પણ સંસ્કૃત જનતાને ય નહિ જેવો જ છે.

બે મુખ્ય કારણો

આ દયાજનક સ્થિતિ થવાનાં બે મુખ્ય કારણો છે: એક તો હિંદુસ્તાનના પ્રાચીન સૌંદર્ય માટે આપણા લોકનું સાવ અજ્ઞાન, તથા એ અજ્ઞાનને દૂર કરવા માટેનાં સાધનો અને ઉપાયોનો અભાવ. બીજું, પાશ્ચાત્ય નવીન સૌંદર્ય પ્રત્યેની વાસ્તવિક મોહિની કરતાં યે આંધળી મોહિની તે બીજું કારણ. એને લીધે આપણે આપણું પોતાનું જ પ્રાચીન સૌંદર્ય જોવાની આંખો લગભગ ખોઈ બેઠા છીએ. કસ્તૂરીમૃગને માટે કહેવાય છે કે એ પોતાની નાભિમાં કસ્તૂરી ધરાવવા છતાં એની શોધ અર્થે એ આમથી તેમ ફાંફાં મારતું ભમ્યા કરે છે. એવી જ કફોડી સ્થિતિ આજની આપણી હિંદી જનતાની છે. આપણે ત્યાં સૌંદર્યસમૃદ્ધિ અગાધ અને અપાર હોવા છતાં સૌંદર્ય માટે તે પાશ્ચાત્ય દેશો ભણી જ દોડે છે.

અને એમ થાય છે તેમાં કશી નવાઈ નથી. જે હિન્દી પોતાના આજના કલાકારોના નવાં સર્જેલા ચિત્રસૌંદર્યથી અજ્ઞાત હોય તે પોતાના દેશનું પ્રાચીન ચિત્રસૌંદર્ય કયાંથી સમજી શકે? પોતાના દેશબંધુઓને

હાથે તૈયાર થએલું ઘરઆંગણેનું નવુંજૂનું ચિત્રસૌંદર્ય અવલોકવાને એ ઇચ્છાતુર બને, એવી કોઈ પ્રીતિમાં કે સ્થિતિમાં એ મુકાયેલો છે ખરો? એ સંબંધી એનાં શોખ કે શક્તિ ખીલે એવાં કોઈ સગવડ-સાધન એને આપણી શાળા-પાઠશાળા, વિદ્યાપીઠ કે સંસ્થાઓ દ્વારા પ્રાપ્ત થાય છે ખરાં? વિદેશી અને દેશી ચિત્રસૌંદર્ય એ બેની સરખામણીમાં, પ્રાચીન હિંદી ચિત્રસૌંદર્ય એને વત્તેઓછે અંશે અપ્રિય લાગે છે, તેનો ભેદ એને કોઈએ કહ્યો છે ખરો? એની સમજણ એને મળે તેવી કોઈ ગોઠવણ કે સગવડનો આપણે ત્યાં અભાવ હોઈ, એને પશ્ચિમનું નવું ચિત્રસૌંદર્ય બહુધા પ્રિયકર થઈ પડે, વહાલું લાગે એ સ્પષ્ટ છે. ઘણુંખરું તો દેશી ચિત્રો તરીકે જાહેરમાં વેચાતાં બજારુ છાપેલાં ચિત્રો એની નજરે પડે છે. એ વિદેશી છપાએલાં ચિત્રો કરતાં પણ દેખીતી રીતે ઊતરતી કક્ષાનાં છે. એમાં શરીરશાસ્ત્ર (Anatomy) અને યથાદર્શનીય તત્ત્વો(Perspective)નું કાંઈ ઠેકાણું નથી હોતું, તો પ્રાચીન દેશી ચિત્રાકૃતિઓ કલાહીન તથા સૌંદર્યરહિત એને લાગે તેમાં એનો દોષ ન કાઢી શકાય. એટલે પ્રાચીન હિન્દી કલાકારોની સૌંદર્યબુદ્ધિ તથા ચિત્રપ્રિયતા વિષે એ હલકો અભિપ્રાય દર્શાવે એ સમજી શકાય એવું છે.

કોનો વાંક?

આ શોચનીય સ્થિતિ માટે પ્રથમ તો આપણે જ દોષિત છીએ. મોટે ભાગે જવાબદાર આપણા કલાકારો, સાહિત્યકારો અને લેખકો છે. તેઓ એવી સ્થિતિ દૂર કરવા માટે અને તે સુધારવા માટે, નહિ જેવી કાળજી ધરાવે છે. આપણી દેશી જનતા આ વિષયમાં સુધરે, તેને આપણું જૂનું કે નવું ચિત્રસૌંદર્ય જોવા-સમજવાની માર્ગ-દિશા મળી રહે-દૃષ્ટિ સાંપડે તેવાં વિવેચનો, ભાષણો, પુસ્તકો અને લેખો, તદ્દન સાદી સરળ ભાષામાં લખાય, તે એ વાંચે એવું કશું પણ આપણે ત્યાં હોય નહિ, પછી દોષ આપણો ને આપણો જ કાઢવો રહ્યો. જ્યાં લગી આપણાં શહેરોમાં અને આપણાં ગામડાંઓમાં સાચી ચિત્રપ્રિયતા ન પ્રકટે, નવું અને જૂનું ચિત્રસૌંદર્ય જોવા-સમજવા સારુ એમને બરાબર દૃષ્ટિ ન સાંપડે ત્યાં લગી દેશભરમાં થોડીક ચિત્રશાળાઓ, થોડાક ચિત્રકારો અને થોડાંક ચિત્રપ્રદર્શનો તથા કલાકેન્દ્રો હોવા માટેનો આપણો સંતોષ કે આપણો ગર્વ અસ્થાને છે-અસ્વાભાવિક છે.

પશ્ચિમને ભરોસે

ભારતવર્ષની પુરાણી સૌંદર્યપ્રિયતા તથા ચિત્રપ્રિયતા વિષે આપણા અભાવને અને ઊતરતા અભિપ્રાયને આ અજ્ઞાને જ નહિ, પણ આજથી થોડાક જ દસકાઓ પહેલાંની પશ્ચિમના પંડિતોની અને કલાકારોની એ વિષેની અજ્ઞાત, અવિચારી ટીકાઓએ અને આક્ષેપોએ જબ્બર ટેકો તથા પુષ્ટિ આપેલાં. તે જમાનો જ એવો હતો કે જ્યારે પશ્ચિમ જે કાંઈ કહે તેને આપણે 'બ્રહ્મ વાક્યં પ્રમાણં' માની લેતા. ત્યારે, પશ્ચિમ એવી ભ્રમણા સેવતું કે હિન્દુસ્તાનમાં ચિત્રકલા જેવી કોઈ ચીજ જ હસ્તી ધરાવતી નથી. હિન્દી કલા વિષે તે સમયે ત્યાં પ્રકટ થએલા થોડાએક લેખોમાં ચિત્રકલાના સંબંધમાં ભારતવર્ષમાં કશું જ નથી એવો ઉલ્લેખ થએલો. અલબત્ત, આજે તેમનું એ અજ્ઞાન દૂર થયું છે, પરંતુ તે વેળાએ આપણી કલાકૃતિઓને વિષે તેમનું અજ્ઞાન એટલું બધું હતું કે પશ્ચિમમાં, જ્યારે પહેલાં, નાના નાના ઘાટની શણગારમય રંગીન તસવીરો ગઈ, ત્યારે તેને ત્યાંના કલાકારોએ અને ત્યાંના સંગ્રહાલયોની નોંધપત્રિકાઓએ પર્શિયન અથવા ચાઈનીઝ ધારી હતી. તસવીર (Portrait) હોવા છતાં તેમણે એની ગણના ચિત્રકલા તરીકે લલિત કલાના વર્ગમાં કરી જ ન હતી. સામાન્ય રીતે એ તસવીરોની તે સમયે ત્યાં પુસ્તકોના શણગાર માટેની વસ્તુઓ તરીકે, કલાના નહિ, પરંતુ કલાસૂચક બનાવટના નાના નમૂનાઓ તરીકે ગણના થઈ હતી. હિન્દી કલા વિષે આવો મત ધરાવવા તેઓ કેમ પ્રેરાયા તે આપણે આગળ ઉપર જોઈશું. પરંતુ તેમણે ત્યારે જે માન્યું તે પ્રમાણે આપણે પણ માની લીધું. એ ભૂલ થઈ.

એક વધુ આક્ષેપ

તે કાળે ભારતીય કલા વિષે તેમનું અજ્ઞાન એટલી બધી હદે હતું કે તેઓએ છડેચોક આપણા ઉપર આવો પણ આક્ષેપ કર્યો હતો કે 'હિંદુસ્તાન પાસે એની પોતાની કહેવાય એવી મૌલિક કલા નથી. એની કોઈ સ્વતંત્ર કલાશૈલી જ નથી. જે કાંઈ તેમાં આપણે જોઈએ છીએ તે તો કેવળ ગ્રીસની અસર ને તેનું અનુકરણ છે.' છેક

અઢારમી સદીના અંત ભાગ લગી આપણી હિંદી કલા વિષે તેઓ આવા ખોટા ખ્યાલ ધરાવતા હતા. આવી ખોટી વાતો પશ્ચિમ પાસેથી આવેલી, એટલે આપણી ભભેરી જનતાએ તેને સ્વીકારી લીધી. અલબત્ત, એ પણ, પાશ્ચાત્ય લલિત કલાવિશારદોની ચોખ્ખેચોખ્ખી ભૂલ જ હતી એમ તેઓ હવે મુક્તકંઠે સ્વીકારે છે. દૃષ્ટાંત તરીકે ફરગ્યુસન બેધડક જાહેર કરે છે કે 'The examples of Indian art that we come across every now and then, are India's own creation. There is not a single tinge of Grecian influence on it' 'ભારતીય કળાના નમૂના હમણાં જાણમાં આવતા જાય છે. તે ભારતનુ મૌલિક સર્જન છે. તેમા ગ્રીસની અસરની છાંટ પણ નથી.'

મેક્સમુલરનો મત

હિંદની સૌંદર્યપ્રિયતા માટે, આજથી કેટલાંક વર્ષો પહેલાં પશ્ચિમ એમ જ ધારતુ હતું કે હિંદ પાસે એનુ કોઈ સૌંદર્યવિજ્ઞાન (Aesthetics) છે જ નહિ. મેક્સમુલર જેવાએ કહેલું કે 'The idea of the beautiful in nature did not exist in the Hindu mind...It is strange that a people so fond of higher abstractions as the Hindus, should never have summarized their conceptions of the beautiful'

સત્ય જોતાં આપણા પૂર્વજ કલાકારોએ કલાકૃતિઓમાં સૌંદર્ય આણી શકાય તે માટેના કલાનિયમો ઘડેલા. તેઓ સૌંદર્યાંકલન જાણતા હતા, એટલું જ નહિ, પણ મેક્સમુલર ઇચ્છે તે યુગો પહેલા તેમણે પોતાના સૌંદર્યાંકલનને સંક્ષિપ્ત સારસ્વરૂપે રજૂ પણ કર્યું હતુ.

આટલા પ્રસ્તાવ પછી, પ્રાચીન હિન્દની ચિત્રપ્રિયતા વિષે કાંઈક વિચારીએ.

૪ કલાઓમાં ચિત્રકલાનું સ્થાન

સૌંદર્યપ્રિયતા એ તો મનુષ્યમાત્રના અંતરાત્મામાથી ઉદ્ભવતી, ક્રમેક્રમે વિકાસ સાધતી, પ્રફુલ્લ સનાતન ભાવના છે. આ સૌંદર્યપ્રિયતાની ભાવનામાથી બધી કલાઓ જન્મી છે. અમુક એક દેશમા સૌંદર્યવિજ્ઞાન અને તેના નિયમો દર્શાવતું કોઈ નક્કી બંધારણ નહોતું, એવો આક્ષેપ ત્યારે જ ખરો ઠરે, કે જ્યારે તે દેશની પ્રજામાં દૃશ્ય કલાઓનો–લલિત કલાઓનો અભાવ હોય, અથવા કલાના કાંઈ નક્કી નિયમો વિના જ કલાકૃતિઓ સર્જાતી હોય. આ આક્ષેપ, પ્રાચીન આર્યાવર્ત વિષે તો એક પળ વાર પણ ટકી શકે એમ નથી. આપણે શાસ્ત્રનુ પ્રમાણ લઇએ તો વિવિધ, લલિત તેમજ ઉપયોગી કલાઓ આપણે ત્યાં તો પરાપૂર્વથી જ વિકસતી આવી છે. શાસ્ત્રોમાં ૬૪ કલાઓ–કેટલાકના મતે ૭૨ કલાઓ–નો ઉલ્લેખ છે. સાંદીપનિ ઋષિએ આ કલાઓ કૃષ્ણ પરમાત્માને શીખવી હતી એમ કહેવાય છે. સાંદીપનિ ઋષિના જમાનાને આજે આશરે ૫૦૪૨–પાંચ હજાર કરતાં ય વધારે વર્ષો થઈ ગયાં. એ પ્રમાણે જોઇએ તો આપણી કલાઓ અન્ય દેશો સાથે સરખાવતા અત્યંત પ્રાચીન પુરવાર થાય છે. આર્ય જનતાની બુદ્ધિમત્તા તથા સૌંદર્યપ્રિયતાની દ્યોતક આ ૬૪ કલાઓની ૭ થી સાત નામાવલિ પ્રકાશમાં આવી ચૂકી છે. આ સાતેસાત ટીપોમાં પ્રત્યેકમા 'ચિત્રકલા'નો ઉલ્લેખ છે. એક યાદીમાં તો ચિત્રકલાને સૌથી મહત્ત્વની ગણવામા આવી છે.

બીજી એક યાદીમાં ચિત્રકળા વિષે સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ મળે છે કે 'માટી, ધાતુ, કાષ્ઠ, પથ્થર આદિ પદાર્થો ઉપર ચિત્રો કાઢવાની કળા તે જ ચિત્રકળા.'

૭૨ કલાઓમા 'ચિત્ર કાઢવા' એમ સ્પષ્ટ દર્શાવ્યુ છે.

અન્ય એક નામાવલિમા 'અલેખ્ય' શીર્ષક હેઠળ ચિત્રકલાના ૬ સિદ્ધાંતો (doctrines) જણાવ્યા છે, તે આ પ્રમાણે:

૧. 'જુદા જુદા રંગ કરવા' ૨. 'અવયવોનુ પ્રમાણ જાણવું' ૩. 'ભાવ અને લાવણ્ય દાખલ કરવાની રીત જાણવી' ૪. 'સાદૃશ્ય આબેહૂબ છબી બનાવવી' ૫. 'પીંછીની બનાવટ ને ચોખાપણું' ૬. 'ચિત્રનુ કદ' (ઇચ્છારામ સૂ. દેશાઈ સંપાદિત કળાવિલાસમાથી).

ચિત્રકલાનાં ૬ મુખ્ય અંગ

પરંતુ એનાથી યે સરસ અને સ્પષ્ટ માહિતી તો આપણને હિન્દુ શિલ્પ અથવા કલાનિયમશાસ્ત્ર અનુસાર જાહેર થએલા ચિત્રકલા (Painting)ના પાયારૂપ નીચે જણાવેલા ૭ અંગના ઉલ્લેખ પરથી મળી આવે છે.

એ ૭ પ્રાચીન અંગો અને તેના વિવેચન ઉપરથી આપણને ખાતરી થઈ શકે કે આપણા પ્રાચીન કલાશિલ્પીઓ, ચિત્રકલામાં સૌંદર્ય પ્રવેશે તેને લગતા નિયમોથી, પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારોથી પણ સેંકડો વર્ષો પૂર્વેથી પૂરા માહિતગાર હતા.

ચિત્રને લગતાં સૌંદર્યોત્પાદક, એ ૭ અંગ દાખવતો નીચલો વાત્સ્યાયન શ્લોક 'વાત્સ્યાયન કામસૂત્ર'ના પહેલા પુસ્તકના ત્રીજા પ્રકરણની યશોધરે કરેલી ટીકામાં ટાંકેલો આપણને જડી આવે છે:

रूपभेदा प्रमाणानि भाव-लावण्य-योजनम्।
सादृश्य वर्णिकाभङ्ग इति चित्र षडङ्गकम् ॥

શ્લોકમાં જણાવેલાં ૭ અંગો નીચે મુજબ છે:

૧ રૂપભેદ: The knowledge of appearance
૨ પ્રમાણ: Correct Perception
૩ ભાવ: Action of feelings on forms
૪ લાવણ્યયોજના: Infusion of Grace
૫ સાદૃશ્ય: Similitude Likeness
૬ વર્ણિકાભંગ: Art of using brush and Colours

(કલાનાં ષડંગો–શ્રી અવનીન્દ્રનાથ ટાગોર)

યશોધર ૧૧મી સદીમાં થઈ ગયા અને વાત્સ્યાયન ૧લા સૈકામાં થઈ ગયા, એટલે ચિત્રમાં સૌંદર્યપ્રવેશના આપનાર ૭ અંગ વર્ણવતો શ્લોક મેક્સમુલરે ઉપર્યુક્ત જે ભૂલભરેલો મત જણાવેલો, તે પહેલાંનો યશોધરે કરેલી ટીકા માંહેલો સૌંદર્યસૂત્ર જણાવતો શ્લોક તો તેનાથી પણ ઘણા ઘણા જૂના કાળનો હોવો જોઈએ.

પૂર્વ અને પશ્ચિમ

પશ્ચિમના ચિત્રકારોને પ્રસ્તુત નિયમો ઘણા પાછળથી, બહુ જ મોડેથી સમજાયા. દૃષ્ટાંત લેખે:

૧ 'રૂપભેદ' એટલે કે આકારદર્શન જ નહિ, પરંતુ 'રૂપમાં છુપાએલો આંતરસ્વભાવ'. તેને કૃતિઓમાં લાવી શકનાર સૌથી પહેલો સફળ પાશ્ચાત્ય કલાકાર તે લીઓનાર્દ દ. વીંચી. એ ૧૫–૧૬મા સૈકામાં થઈ ગએલો. પૂર્વ જોડેની સરખામણીમાં એ બહુ જ પાછળથી થઈ ગએલો ગણાય.

૨ 'પ્રમાણ' એટલે આકારોનું ઘનત્વ બનાવનાર સૌંદર્યોત્પાદક તત્ત્વ. ઇટાલિયન ચિત્રકાર જ્યોત્તોએ પશ્ચિમમાં, સૌથી પ્રથમ પોતાની કૃતિમાં એ રજૂ કર્યું. એ તેરમી સદીમાં થઈ ગયો. ઈસુની તેરમી સદી પૂર્વે વાત્સ્યાયન પહેલાંના યુગમાં આપણે ત્યાં એ 'પ્રમાણ'કળા વિકસી હતી. 'પ્રમાણ' એટલે કે આકારોનું માત્ર ઘનત્વ-દર્શન જ નહિ, પરંતુ 'રંગ, વાતાવરણ, છાયા, પ્રકાશ, એ પ્રત્યેકનું માપ કાઢનારી પ્રમાણબુદ્ધિ.' ચિત્રમાં સૌંદર્ય ઉત્પન્ન કરનાર આ તત્ત્વ, પશ્ચિમમાં સૌથી પહેલાં માસાચીઓ (૧૪૦૧–૧૪૨૮) થઈ ગયો તેણે અને તેની પછીના વેનિશિયન તથા ફ્લેમિશ ચિત્રકારોએ પોતાની ચિત્રાકૃતિઓ દ્વારા પ્રકટ કરેલું–પૂર્વની સરખામણીમાં સેંકડો સાલ પછી.

૩. 'ભાવ' એટલે કલાકારે પોતાની કૃતિમાં આણેલો આવેશ. માત્ર સૂચન મૂકીને પણ આ ભાવનિર્દેશ કરાય છે. આ ભાવદર્શન અને તેને લગતા ફેરફારનું જ્ઞાન, પૂર્વ જોડે સરખાવતાં, પશ્ચિમમાં કાંઈક સદીઓ પાછળથી આવ્યું હતું. રેનોલ્ડ્સ અને ગેન્સબરો જેઓ ૧૮મા સૈકામાં થઈ ગયા, તેમની કૃતિઓમાં તે સ્પષ્ટ થયું છે.

૪. 'લાવણ્ય' એટલે 'કલાની છટા અને વિનમ્રતા'. એની ખૂબી તો આપણે ત્યાં પહેલેથી જ હતી. 'આકારમાં રંગ અને તેજછાયા વડે ચારિત્ર્ય રજૂ કરી, તેમાંથી કોઈ જાતની આંતરિક મીઠાશ અને મનહરતા દાખવવી એનું નામ લાવણ્ય.' પશ્ચિમમાં એના સફળ પ્રયોગ થયા છેક પાછળથી ૧૬મા સૈકામાં.

૫. 'સાદૃશ્ય' એટલે આબેહૂબપણું. એને ચિત્રપ્રકારનો વાસ્તવદર્શી (Realism) પ્રકાર એ નામે પણ ઓળખાવી શકાય. છેક ૫૦૦૦ વર્ષ પૂર્વે પ્રાચીન ભરતખંડમાં ચિત્રમાં 'સાદૃશ્ય' એટલું સંપૂર્ણ હદ લગી વિકાસ પામેલું કે પ્રેક્ષકો ચિત્રમાંના જળ-સ્થળને સાચાં માની લઈ છેતરાતા. એવું ચીવટભર્યું વાસ્તવદર્શન, પશ્ચિમમાં તો વેરોનીઝ જેવા ઇટાલિયન ચિત્રકારે કરી બતાવેલું (૧૫૨૮–૧૫૮૮).

૬. 'વર્ણિકાભંગ' એટલે 'રંગ લગાડવાની ક્રિયા'–ભીંત ઉપર રંગો વડે ચિત્ર કરવાની ક્રિયા. પશ્ચિમમાં પહેલવહેલી ઈસ્વી સન ૧૪મી અને ૧૫મી સદીમાં એ અસ્તિત્વમાં આવી. આપણે ત્યાં એનો આરંભ ઈ. સ. પૂર્વે ૧૦૦માં થએલો. અને તે યુગમાં રંગ વડે ચિત્રોને ઊર્મિલ

બનાવનારો 'વર્ણિકાભંગ' કેટલી હદે સરસ રીતે થતો તેનાં તો અજંટાનાં ભિત્તિચિત્રો આજે પણ ઉદાહરણ સમાં જગત આખાનું ધ્યાન દોરે છે.

પ્રાચીન હિન્દમાં ચિત્રપ્રિયતા

અશિક્ષિત જનોના કલ્યાણ માટે ચિત્રકલા પ્રાચીન હિંદમાં–ખાસ કરીને ગુપ્ત યુગમાં 'પેઇન્ટિંગ' નાગરિક જીવનમાં મોટો ભાગ ભજવતું અને ઘણું અગત્યનું ગણાતું. અત્રે નાગરિકોનો અર્થ કેવળ શિક્ષિત કે સંસ્કૃત પ્રજા-જનો જ નહિ, પરંતુ ગામડામાં રહેતી અભણ જનતા કરવો. એમને પણ ત્યારે ચિત્રમાં રસ હતો. તે સમયે, ચિત્રો અમુક સુજ્ઞ પ્રેક્ષકવર્ગ માટે જ નહોતાં બનતાં. વળી ચિત્રકલાને લગતા ગ્રંથો પણ સામાન્ય જનતાનો લાભ વિચારીને જ રચાતા. દૃષ્ટાંત લેખે 'શિલ્પરત્ન'નો કર્તા શ્રી કુમાર (૧૦૦૦ વર્ષ પૂર્વે) પોતાના એ પુસ્તકના ૧૪મા શ્લોકમાં જણાવે છે કે 'અશિક્ષિત જનોના કલ્યાણ કાજે હું ચિત્રોની વિધિઓ વર્ણવું છું.'

પ્રજાના બધા વર્ગ માટે ચિત્રસૌન્દર્ય

સમસ્ત પ્રજા ચિત્રોનો શોખ ધરાવે અને પ્રત્યેક જન ચિત્રમાં રસ લઈ તેની કદર કરી શકે એવો ઉદ્દેશ કલાકારને હૈયે હોવો જોઈએ, એ બાબત ઉપર તે વેળાએ ખાસ ભાર મૂકવામાં આવતો હતો, અને ભણેલા કે અભણ સર્વ કોઈ પોતપોતાની યોગ્યતા તથા રુચિ પ્રમાણે ચિત્રો જોવાની ઊલટ ધરાવતા. જણાવવામાં આવે છે કે 'ઉસ્તાદ-વર્ગ રેખા અથવા આકૃતિઓના આલેખનને તથા તેની નિર્મળતાને વખાણતો. જેઓ ચિત્રપારખુઓ હતા તેઓ તેજછાયાના સુરમ્ય દૃશ્યને વખાણતા. નારીવર્ગ ચિત્ર-માંના શણગાર તથા અલંકારના દેખાવોને વખાણતો અને બાકીની જનતા ઉપર રંગસમૃદ્ધિ ભારે અસર કરતી.'

'વિષ્ણુધર્મોત્તર'નો પ્રસિદ્ધ ગ્રંથ જે 'વિષ્ણુ પુરાણ'ની પૂર્તિ અથવા પરિશિષ્ટ લેખાય છે, અને જેમાં આર્યા-વર્તની ચિત્રકલાની વિવિધ શાખાઓની અને ભાવના-ઓની સૌથી પૂર્ણમાં પૂર્ણ કહેવાય એવી વિગતો આપ-વામાં આવી છે, તેના અ. ૪૧ અને શ્લોક ૧૧–૧૨માં ચિત્રકારને ખાસ ઉપદેશ કરવામા આવ્યો છે કેઃ

'સર્વેને મનહર લાગે તેમ ચિત્રણ કરવું; એટલે કે રેખા, વર્તના, ભૂષણ અને વર્ણાઢ્યતા, આ ચારે અંગોનુ સૌન્દર્ય પ્રજાના બધા વર્ગોને ગમે તેટલા સારુ, ચિત્રણમાં આણવું.'

'રેખાને આચાર્યો વખાણે છે અને વર્તનાને વિચ-ક્ષણો વખાણે છે. સ્ત્રીઓ ભૂષણ ઇચ્છે છે અને અન્ય સામાન્ય જનો રંગની ભભક ઇચ્છે છે. આ પ્રમાણે સમજીને ચિત્રકર્મમાં તેવી રીતે યત્ન કરવો, જેથી હે મનુજોમાં ઉત્તમ! સર્વેનું ચિત્ત પ્રહણ થાય–સર્વેને આનંદ આવે.'

કલાકૃતિઓ અમુક એક શિષ્ટ વર્ગ માટે છે અથવા અન્ય ભાઈબંધ કલાકારો માટે છે, એમ જેઓ સમજતા હોય તેમને કલાગ્રંથ 'વિષ્ણુધર્મોત્તર'માં ટેકો મળી શકે એમ નથી. 'વિષ્ણુપુરાણ' ચોથા સૈકાના ઉત્તરાર્ધમાં રચા-યેલ હોઈ, 'વિષ્ણુધર્મોત્તર' ત્યાર બાદ એટલે પાંચમી સદીમાં લખાયેલું મનાય છે.

પ્રાચીન ઉત્સવો અને ચિત્રશોખ

'મહાઉગ્ગમજાતક' જણાવે છે કે પ્રાચીન હિંદના લોકો, ચિત્રોના એવા શોખીન હતા કે જ્યારે કોઈ ઉત્સવ ઊજવાતો ત્યારે શહેરના મુખદ્વારથી લઈ ને તે રાજમહેલ સુધી, અને રાજમહેલથી લઈને તે નગરવાસીઓનાં ઘર લગી, ચિત્રોનો શણગાર થતો. રાજમાર્ગની બન્ને બાજુએ નગરજનો જાળકામ ઊભું કરતા, તેને ચટાઈઓ-થી આવરી લેતા, અને પછી તેને વિવિધ ચિત્રોથી ભરી દેતા. વધારામાં સ્વચ્છ કરેલી ભોંય ઉપર પુષ્પો પાથરવામાં આવતાં. તે સાથે વાવટાઓ, ઝંડાઓ અને ધજાપતાકાઓ ટાંગવામાં આવતાં. શાહી મહેલો, શ્રીમતોનાં મહાલયો અને મંદિર–દેવાલયોની ભીંતો જ નહિ, પરતુ ખાનગી ઘર, મકાનો, હવેલીઓની દીવાલો, છતો તથા રસ્તાઓ ઉપર પણ ચિત્રોનુ કાયમ કે કામચલાઉ સુશોભન થતું. આથી જાહેર જનતાના મન અને દિલ કેળવાઈ ઉત્સાહી–આનંદી બનતાં.

ધર્મગુરુઓ અને ચિત્રો

વળી નાનાં, મોટાં, બાળકો તથા અભણમાં અભણ માણસો યે સમજી શીખી શકે તે માટેની એક લોકપ્રિય કલા તરીકે ધર્મગુરુઓ પણ ચિત્રોની ઉપયોગિતા સ્વીકારતા. 'નખ' નામક બ્રાહ્મણ વર્ગ નિજની સાથે રાખી દર્શાવી શકાય તેવું (Portable) એક ચોકઠું–પટ બનાવતો,

તેના ઉપર વિવિધ વિષયોનાં ચિત્રો દોરેલાં જોવામાં આવતાં: મુખ્યત્વે કરી માણસોના સારાં-માઠાં ભાગ્ય અને મૃત્યુ બાદ જીવની સદ્-અસદ્ ગતિ દાખવતાં ચિત્રો નજરે પડતાં. તે સાથે પ્રત્યેક ચિત્રની હેઠળ એક નાની તકતી ઉપર ચિત્રની સમજ લખેલી હતી કે જો આ અને આવાં કર્મ કરશો તો તે પ્રમાણે તમને આવા કે તેવા દેખાવ પ્રમાણેનો બદલો મળશે. ધર્મગુરુઓ આવા યાનકરૂપી ચિત્રપટો હાથમાં રાખીને ગામડાઓમાં ને શહેરોમા ઠેકઠેકાણે ફરતા રહીને લોકોને દેખાડતા.

પ્રાચીન હિન્દી ચિત્રપ્રિયતા સર્વસામાન્ય

આ પરથી પુરવાર થાય છે કે તે સમયે સામાન્ય જનતામાં કલારુચિ હતી, અને તેમનો આ કલાશોખ કૃત્રિમ નહોતો. એ તો જેમ દેશની કલા-કારીગરીઓ સ્વયંભૂ હતી, તેમ તેમની કલારુચિ પણ તેમના અંતરમાંથી ઉદ્‌ભવેલી, સંપૂર્ણપણે સ્વાભાવિક ને નૈસર્ગિક હતી. કોઈ પણ જાતનો બનાવટી શોખ ત્યારે નહોતો અને તે તેમના પ્રત્યેક શણગારમાં તથા વહેવારકાર્યમાં સમાવિષ્ટ થએલો સાધારણપણે જોવા મળતો. મંદિરથી માંડીને તે જનતાના સૌથી નીચલા વર્ગના ઘરના એક ખૂણામાં પણ કલા અને સૌંદર્ય ભારોભાર હતાં. વૈદિક યુગથી માંડીને આજ પર્યન્ત, આ સામાન્ય સૌંદર્યપ્રિયતા, વંશપરમ્પરાથી ચાલી આવેલી, આર્યાવર્તના વિવિધ પૂજાપાત્રો, વસ્ત્રપરિધાન, શિરપેચ, શિરબંધ, રત્નાલંકાર, તિલકો, રાચરચીલું, સુશોભન, (decoration) આદિ ઘરશણગારની કે ઘરઉપયોગની પ્રત્યેક અને બધી નાની-મોટી સંખ્યાબંધ વસ્તુઓમા જોઈ શકાય એમ છે. એમ હોવાને લીધે જ આપણે હિંમતપૂર્વક કહી શકીએ કે હિંદુસ્તાનમાં કલા વ્યક્તિગત (Individualistic)નથી, પરતુ તે સર્વસામાન્ય છે. તે કોઈ મર્યાદાબદ્ધ નથી, પણ તે સાર્વજનિક છે. પ્રાચીનકાળે લોકોનો ચિત્રો પ્રત્યે આવો વ્યાપક શોખ હોવાને લીધે, બનવા જોગ છે કે ત્યારે જોઈએ એટલી સંખ્યામા જાહેર ચિત્રાલયો તથા સંગ્રહાલયો અને સ્વતંત્ર સંસ્થાઓ વિદ્યમાન નહોતા.

"શિલ્પ અને ચિત્રોના ભંડાર"

પરંતુ મહેલો, મંદિરો અને મોટા સુંદર આવાસોના શણગારમય ભાગો નહિ કે ચિત્રશાળાઓ, ચિત્રાલયો ને કૌતુકગૃહો (Museums) પુષ્કળ હતાં. કાંઈ નહિ તો લોકો જેનો દરરોજ ઉપયોગ કરે તે મંદિરો જ તેમને માટે 'શિલ્પ અને ચિત્રોના ભંડાર' સમાન હતાં. એ દ્વારા જનતાની સૌંદર્યપ્રિયતા કેળવાતી અને ચિત્રોની પરખ કરવાનું શિક્ષણ પણ તેમને ત્યાંથી સાંપડતું. માત્ર મંદિરો જ નહિ, પણ રાજ્યના મોટા માણસોના, અમીર ઉમરાવો અને બીજા શિક્ષિત સંસ્કૃત નગરજનોના ખાનગી આવાસો અને મકાનોમા ખાસ 'ચિત્રાગાર' રાખવામાં આવતા. શરૂઆતથી લઈને છેક સોળમી સદી સુધી આપણે ત્યાં એવી પ્રથા હતી. શહેનશાહ અકબરના સમયમાં પણ ફતેહપુર સિક્રીમા મહેમાનો માટેના આવાસમા ચિત્રશિક્ષણશાળા અને ચિત્રાલયો હતાં. વિખ્યાત જૈન સાધુ હીરવિજયસૂરિને અકબરે સિક્રીની ચિત્રશાળામા જ સત્કારેલા એમ એક ગ્રંથમા જણાવવામાં આવે છે.

આમ પ્રાચીન કાળે હિન્દમાં ત્રણ પ્રકારનાં 'ચિત્રાગારો' હતાં: ૧ રાજમહેલને લગતાં, ૨ જાહેર ચિત્રાલયો, અને ૩ ખાનગી ચિત્રાલયો.

ખાનગી ઘરોમાં ચિત્રકલા

આ ઉપરાંત, જનતાની ચિત્રપ્રિયતાના પુરાણાં ચિહ્નો આપણને હમેશ મળે છે. વાત્સ્યાયન કૃત 'કામસૂત્ર' પરથી જણાય છે કે તે સમયે પ્રત્યેક સંસ્કૃત કુટુંબના મકાનમા એક 'ચિત્રફલક' (Drawing Board) રહેતું. તેની સાથે એક પાત્ર જેને 'સમુદ્‌ગક' કહેતા તે રાખવામાં આવતું. એમાં પીંછીઓ આદિ ચિત્રણની અન્ય આવશ્યક વસ્તુઓ રહેતી. ચિત્રો ભીંત ઉપર, ફલક યા Panels ઉપર અને પાટીઓ ઉપર ચીતરાતાં, અને Paintingને 'ચિત્રકર્મ' કહેવામાં આવતું.

પ્રાચીન નાટ્યગૃહ: એક ચિત્રાલય

જેમ અત્યારે આપણે આપણાં કેટલાંક નાટ્યગૃહોની તથા સિનેમાગૃહોની દીવાલો ઉપર જોઈએ છીએ તેમ, ભરતના 'નાટ્યશાસ્ત્ર' ઉપરથી સ્પષ્ટ જણાય છે, કે તે સમયે નાટ્યગૃહોની દીવાલો ઉપર સ્ત્રીઓ અને પુરુષોનાં, વેલ અને વૃક્ષોના તથા પરાક્રમ દાખવતા મહાન પ્રસંગોના દૃશ્યો ચીતરાતાં.

ચિત્રપ્રિયતા અને ભેટ-વસ્તુઓ

પ્રાચીન ચિત્રપ્રિયતાની એક વિશેષ પ્રતીતિ તરીકે

તે યુગમાં કુંવારી કન્યાઓ માટેની યોગ્ય ભેટમાં ભાતભાતના રંગીન ચિતરામણવાળા દડાઓ તથા જાતજાતના આકર્ષક ઘાટનાં જળપાત્રોનો સમાવેશ થતો. તે સાથે, બીજી પણ એક વસ્તુ તે 'પટોલિકા' (Colour Box) હતી, જે એમને ખાસ ભેટ તરીકે આપવામાં આવતી. એ 'પટોલિકા'માં 'અલક્તલક' રંગ (લાખમાંથી બનાવેલો રાતો રંગ), 'મનહર નીલો' રંગ (Red Arsenic), 'હરિતાલ' રંગ (yellow orpiment), હિંગળોક રંગ (Vermillion) અને 'શ્યામવર્ણક' (કે જેમાં કાળો, રાખોડિયો, નીલો અને લીલો રંગ પણ આવી જતો) રંગ રહેતા.

ચાકરો પણ ચિત્રકારો

'જાતક' ગ્રંથો પરથી જણાય છે કે તે સમયમાં તસવીરો તથા પ્રકૃતિચિત્રો જોવાનો લોકોને ભારે શોખ હતો. ચિત્રાલયોમાં જવાની મનાઈ માત્ર ભિખ્ખુણીઓને હતી. બોધિસત્ત્વે બાંધેલા એક મોટા ખંડમાનુ ચિત્રાલય અને કોસલવા પ્રસેનજિત (૨૪૦૦ વર્ષ પૂર્વે)ના ક્રીડાસ્થાનનુ ચિત્રાલય તો અત્યંત વિખ્યાત ને વખણાએલું ગણાતું. આ ચિત્રાલયોમાનાં ચિત્રો બનાવનારાઓ માત્ર રાજદરબારના કલાકારો જ નહિ, પણ દાસવર્ગના ચિત્રકારો પણ હતા એ નોંધપાત્ર બિના છે. જનતાના નીચલા વર્ગમા પણ ચિત્રકલા દાખલ થએલી હતી, એનુ એ ઉદાહરણ છે. તેમને પણ આ કળાનું શિક્ષણ મળતું, અને તેમની કૃતિઓ પણ કોઈ પણ જાતના ભેદભાવ વિના રાજા-મહારાજાનાં ચિત્રાલયોમા વિરાજમાન થઈ શકતી. આમ પ્રાચીન હિન્દમા ચિત્રપ્રિયતા ઘણી વ્યાપક ને આગળ વધેલી હતી. સામાન્ય જનતામા તો ખૂબ જ પ્રસરેલી હતી.

ચિત્ર અને સંગીત

પ્રાચીન હિંદમાં સામાન્ય જનતાને ચિત્રો જોવા-અવલોકવાની કેવી સગવડો હતી, તેમને ચિત્રો જોવામા વધુ રસ પડે તેટલા માટે કેવી સરસ યોજના હતી, તેનો ખ્યાલ આપણને 'કામસૂત્ર' તથા 'વિષ્ણુધર્મોત્તર' ઉપરથી મળી શકે છે. તે સમયમાં ભીંતો ઉપર જ કે કાષ્ઠ તથા કેનવાસની પાટીઓ ઉપર જ ચિત્રો પાડવામા આવતા નહોતાં, પણ ચિત્રયુક્ત લાંબા, મોટા વીંટાઓ (Rolls) પણ બનાવવામાં આવતા. એમાં એક જ ચિત્ર લાંબું ને લાંબું સંપૂર્ણપણે દેખાડી શકાતું. આવા ચિત્રવીંટાઓ દર્શાવતાં તેની સાથે અનુકૂળ ગીતો ગાઈ, ચિત્રના વિષયનો પરિચય પણ લોકોને કરાવવામાં આવતો. વિશાખદત્ત કૃત "મુદ્રારાક્ષસ" (ઈસ્વી ચોથી સદી)ના પ્રથમ અંકમા ઉલ્લેખ છે તે પ્રમાણે આ વીંટાઓને ગોળ, લંબગોળ અને ચોરસ ચોકઠામાં બેસાડવામાં આવતા. હાલમાં પણ આ ત્રણે પ્રકારની 'ફ્રેમો' ચિત્રો માટે વપરાય છે.

જેવો ચિત્રપ્રકાર તેવી 'ફ્રેમ'

'વિષ્ણુધર્મોત્તર' જણાવે છે કે ચિત્રો તેમના વિષયાનુસાર ચાર વર્ગમાં વહેંચાઈ જતાં:

૧–'સત્ય' એમાં ખરા બનેલા બનાવો, ઐતિહાસિક પ્રસગો આલેખતાં ચિત્રો, લંબગોળ ફ્રેમમાં જડવામાં આવતાં. ૨–'વૈણિક' ભાવપ્રધાન ચિત્રો. એની ફ્રેમ ચોરસ રહેતી. ૩–'નાગર' દૈનિક જીવન (Zenre) ચિત્રો યાને સમાજજીવનનાં ચિત્રો, એ ગોળ ફ્રેમમાં ગોઠવાતાં. ૪–'મિશ્ર' ઉપલા ત્રણ વર્ગમા ન આવી શકે તેવાં બધાં ચિત્રો 'મિશ્ર' લેખાતાં. એને માટે ચોક્કસ ફ્રેમ વાપરવી એવો નક્કી નિયમ નહોતો.

આ વિષયવર્ગો અને તેને અનુસરતી ફ્રેમોની ગોઠવણ પરથી લોકોની ચિત્રો સબધી સુરુચિ કેટલી બધી ખીલેલી અને વિકાસ પામી હતી તેનો ખ્યાલ આવશે.

રત્નજડિત ભીંતો

ઘરની દીવાલોને ચિત્રો વડે શણગારતાં પહેલાં, અત્યારે જેમ તેને વિવિધ રંગો વડે–રંગના પટાઓ કે સમાંતરે દોડતી રંગીન રેખાઓ વડે અથવા સુશોભિત ભાતવાળા કાગળો વડે આચ્છાદિત કરવામાં આવે છે, તેમ ('વિષ્ણુધર્મોત્તર' પ્રમાણે) તે કાળે રાજા મહારાજાના અને અતિ શ્રીમત જનોના મકાનોની ભીંતોને કીમતી રત્નોથી મઢવામા આવતી હતી.

'ધૂળી ચિત્રો' રંગોળી

ભીંતો જ નહિ, પરંતુ તે સાથે ભોંયને પણ સુંદર અને શણગારમય દેખાડવાની તે કાળે પ્રથા હતી. આપણે 'રંગોળી' કહીએ છીએ તેવા વિવિધ રંગોનાં ચૂર્ણ બનેલાં 'ધૂળી ચિત્રો' પણ ભીંત પર દોરવામાં આવતાં. એ

પણ ચિત્રકલાનો જ એક પ્રકાર ગણાય છે. 'શિલ્પરત્ન'માં એનો ખાસ ઉલ્લેખ છે. જાતજાતના પ્રસન્ન રંગોની ભૂકીનો ઉપયોગ કરી, અંગુલિયો વડે, ભોંય ઉપર આકર્ષક આકૃતિઓ અને મનહર ભાત-આલેખન દેખાડવાની, એ પણ એક ઉચ્ચ પ્રકારની કલા જ લેખાય. કેવળ રંગોની ભૂકીનો જ ઉપયોગ નહિ, પણ તે ઉપરાંત ભાતભાતના અનાજના દાણાઓનો ભોંય ઉપર જુદીજુદી ઢબનો ગાલીચો બનાવી તેની શોભા કરવામાં આવતી. અનાજના દાણાઓ વડે ભોંય ઉપર બનાવેલા એવા એક સુશોભનને ખરેખરો ઊનનો બનાવેલો ગાલીચો સમજવાની પ્રથમ ભૂલ, પ્રથમ દૃષ્ટિએ, આ લખનારે પણ કરી હતી. કલા-કારીગરીના આવા ઉત્કૃષ્ટ નમૂનાઓ અને 'રંગોળી'નો ચિત્રપ્રકાર હજી યે આપણી બહેનોએ સાચવી રાખ્યો છે એ ઘણા આનંદની વાત છે. ધીમેધીમે આ રંગોળી-ચિત્રપ્રકાર ઓછો લોકપ્રિય થઈ છેવટે નષ્ટ થવા ન પામે તે જોવું રહ્યું. આપણે ત્યા ભરાતાં ચિત્રકલાનાં સર્વે પ્રદર્શનોમાં આ રંગોળી-ચિત્રો અવશ્ય અને હરહમેશ રજૂ થાય એવો નિયમ અને પ્રબન્ધ થવો જોઇએ.

સાહિત્ય અને ચિત્રણ

પૂર્વે પ્રાચીન હિન્દમાં જ્યારે ચિત્રકલા અને ચિત્રો જનતાના ધાર્મિક અને સામાજિક જીવનમાં, આવુ મહત્ત્વ ધારણ કરી બેઠા, ત્યારે તે યુગોના સાહિત્યકારોએ પણ તેને પોતાની કૃતિઓ દ્વારા પુષ્ટિ તથા પ્રોત્સાહન આપેલાં. ચિત્રકલા કેમ ઉદ્દભવી, તેનુ મૂળ શું, તે જણાવનારું સાહિત્ય તેમણે રજૂ કર્યું હતું અને તે રીતે પ્રજાને ચિત્રપ્રિય બનાવવામા તેમણે પોતાનો સુંદર ફાળો આપ્યો હતો. 'વિષ્ણુધર્મોત્તર' આ વાત વિગતે વર્ણવે છે.

તેમાં એક કથા એવી છે કે નારદે અપ્સરાઓનો ગર્વ ઉતારવા ઉર્વશી નામે સૌથી સુંદર અપ્સરાના અંગોપાંગની રૂપરેખા કેવળ આમ્રરસથી દોરીને સર્જી હતી.

'ચિત્રલક્ષણ' જણાવે છે કે બ્રહ્માની આજ્ઞાથી નામગ્રસ્ત રાજાએ મૃત:પ્રાય થયેલ એક બ્રાહ્મણ-પુત્રની તાદૃશ છબી ચીતરી. એ છબીમાંથી પછી બ્રહ્માએ તેને પુનઃ સજીવન કર્યો, અને યમરાજે હાર પામી તેને તેના પિતાને સોંપ્યો. એક બીજી પણ કથામાં ચિત્રકલાની ઉત્પત્તિ આ રીતે જણાવી છે કે પ્રથમમા કાલ્પનિક માનવાકૃતિની રૂપરેખા ચીતરવામાં આવી અને તેમાંથી જીવતો મનુષ્ય સર્જાયો.

ભાસકૃત 'સ્વપ્નવાસવદત્તા' (ઈસ્વી સન પૂર્વે બીજી સદી) નાટ્યમાં જણાવ્યું છે કે રાજકુંવરી વાસવદત્તા રાજા ઉદયન સાથે છાનીમાની ચાલી નીકળી. અને તેમના લગ્ન, તેમની અનુપસ્થિતિમા તેમની પ્રતિકૃતિઓને ઉપયોગમાં લઈ કરવામાં આવ્યાં હતાં. એ સારુ તેમની તસવીરો એક ચિત્રપાટી ઉપર ભેગી આલેખવામાં આવી હતી.

વળી, એક તિબેટી ગ્રંથ ઉપરથી જણાય છે કે 'ગઉટા' નગરીના રાજા ઉદ્રાયણે, બુદ્ધ ભગવાનની જે છબીનો પ્રચાર કરાવ્યો હતો, તે દાસબાલા નામક 'પાત્ર' (માનવ-આધારપાત્ર)ની જળમાં પ્રતિબિંબિત કરેલી આકૃતિ ઉપરથી આલેખવામાં આવી હતી. એ ચિત્રનું નામ 'લુ લેનમા' યાને 'જળમાંથી જડેલી' એવું પાડવામાં આવ્યું છે. તે ઉપરથી 'શિલ્પરત્ન'માં ચિત્રકલાની વ્યાખ્યા એવી પણ કરેલી છે કે 'ચિત્ર એટલે જાણે અરિસામાં પ્રતિબિંબિત થએલો હોય એવો આબેહૂબ દેખાવ.'

આમ, ચિત્રદર્શનના આવા એક પ્રકારથી આપણા પૂર્વજ કલાકારો, આજથી હજારો વર્ષ પહેલાં, પૂરા વાકેફગાર હતા.

આમ ઉપર્યુક્ત ગ્રંથો ઉપરાંત, પ્રાચીન હિન્દની ચિત્રપ્રિયતા માટેના પ્રતીતિરૂપ વિશેષ ઉલ્લેખ, આપણને હર્ષકૃત 'રત્નાવલી' (ઈસ્વી ૬ઠી સદી)માં, કાલિદાસકૃત 'રઘુવંશ' અને 'શકુંતલા' (ઈસ્વી ૧લી સદી)માં તથા ભવભૂતિ કૃત (ઈસ્વી ૭મી સદી) 'ઉત્તર રામચરિત' આદિ ગ્રંથોમાથી મળે છે. ચિત્રકલાના ઇંદ્રિયજન્ય આનંદમાં અને તેની ચમત્કારિક મોહિનીમાં પ્રજાને કેટલો રસ હતો— તેમને એમાં કેવી અક્ષય પ્રીતિ હતી, તે પ્રસ્તુત પ્રખ્યાત સાહિત્ય કૃતિઓમાંના ઉલ્લેખ ઉપરથી આપણે સ્પષ્ટ જોઈ શકીએ છીએ.

વળી, ઉપર જે કથારૂપ બધા ઉદાહરણો આપણે વાંચ્યાં, તે ઉપરથી એમ પણ નિઃશક સિદ્ધ થાય છે કે જેમ અત્યારે તેમ તે વેળાએ—સૈકાઓ વર્ષો પહેલાથી જ— આર્યાવર્તમાં ૧. કલ્પનામાંથી, ૨. સ્મરણ ઉપરથી, ૩. નજરે પડતાં દૃશ્યો ઉપરથી અને ૪. માનવ પાત્રાધાર (Model)ને સામે રાખી ચિત્રો પાડવામાં આવતાં હતા. આ ચારે

પ્રકારોથી બનેલાં ચિત્રોને તે સમયે, વાસ્તવિક કાર્ય તરીકે સ્વીકારવામાં આવતાં હતાં.

નૃત્ય અને ચિત્ર

ઉપર રજૂ કરેલાં બધાં વિધાનો ઉપરાંત એક બીજું પણ વિધાન ટાંકવું જરૂરી છે. નૃત્યને આધારે પણ તે સમયે ચિત્રો આલેખાતાં. ઋષિ માર્કંડેયે વજ્રરાજાને આ પાઠ ભણાવ્યો હતો કે નૃત્યકલાના અભ્યાસ વિના ચિત્રકલા કદી યે બરાબર સમજી શકાતી નથી. પ્રકૃતિનું નિરીક્ષણ અને નૃત્યના નિયમોને ચિત્રકારે પોતાનાં સબળ સાધન માની લેવાં.

આનો અર્થ એમ થતો નથી કે નૃત્યકારની જે જે અંગસ્થિતિઓ અને જે જે અંગવિક્ષેપો હોય તેનાં ચિત્રો ચિત્રકારે પાડવાં. 'વિષ્ણુધર્મોત્તરે' જણાવેલા ચિત્રના ૯ ભાવો, 'ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર'ની ૧૦૧ નર્તનસ્થિતિઓ જોડે અનુરૂપ થઈ શકે નહિ. એટલે નર્તનમાંથી ચિત્ર સર્જવું એનો અર્થ અહીં એટલો જ થાય છે કે જે ચિત્રકાર નૃત્યની વિશુદ્ધતા સમજી શકે છે, તે હસ્તકૌશલમાં પણ એવી જ વિશુદ્ધતા આણી શકે છે. આથી ચિત્રમાં તેણે આલેખેલી વસ્તુઓ શ્વાસોચ્છ્વાસ લેતી હોય તેવી, તેનો ચીતરેલો વાયુ ફૂંકાઈ રહ્યો હોય તેવો, તેની રેખાઓ અગ્નિજ્યોત ઝગઝગી રહી હોય તેવી અને તેણે આલેખેલી ધજાપતાકાઓ હવામાં ફડફડ ઊડી રહી હોય, એવાં જ તાદૃશ બનવા પામે. આવી ઉત્તમ કુશળતા ધરાવનાર ચિત્રકારને હિંદુ શાસ્ત્રમાં 'મહાન ચિત્રકાર' તરીકે ગણવામાં આવ્યો છે. 'વિષ્ણુધર્મોત્તર' (પ્ર. ૪૧–શ્લોક ૩૮) કહે છે કેઃ

'જે ચિત્રકાર, જેવી વાયુની ગતિ હોય તે અનુસાર, જળનાં મોજાંઓ, અગ્નિની જ્વાલાઓ, ધૂમસ અને ધજાપતાકાઓને હવામાં ફડફડ ઊડતાં દેખાય એવાં ચીતરે છે તેને મહાન ચિત્રકાર ગણવો.'

એવા મહાન કલાકારો, કલાસ્વામીઓની કૃતિમાંથી, ચેતના–ચલિતતા–તથા જીવતપણું જોવાની આપણે નક્કી આશા રાખી શકીએ.

'ચિત્રસૃષ્ટિ'માં તેના કલાકાર લેખક શ્રીયુત રવિશંકર રાવળ બધી દૃશ્ય કળાઓને પરસ્પર ગાઢપણે જોડાએલી અને તે પ્રત્યેકને 'ચિત્રકલા' જેવી જ મહત્ત્વની જણાવે છે, એ તદ્દન સત્ય છે. સાહિત્ય, નૃત્ય, સંગીત, અભિનય અને ચિત્રકલા (Painting) પરસ્પર સંબંધ ધરાવે છે, તે ઉપર કહ્યા પ્રમાણે પ્રાચીન આર્યાવર્તમાં એક કાળે શ્રેષ્ઠ ભૂમિકાએ પહોંચી હતી. આવા રૂડા પ્રભાવના અમીવર્ષણ સમા સૌંદર્યપાન આપણા પૂર્વજ દેશીઓ, શું ભણેલા કે અભણ, એ સૌએ આકંઠ કરેલાં. તેવા દેશમાં કોઈ સમયે ચિત્રપ્રિયતા કઈ હદ લગી વિકાસ પામી હતી એ પુરવાર કરવાની આજે આપણને જરૂર પડે, એ પણ કાળેનો પ્રભાવ જ ગણાય ને?

૧૩
ચિત્રકળાની હિન્દી શાળાઓ

સમયની ટક્કર ઝીલી, હિન્દી ચિત્રકલાના જે પ્રાચીન નમૂનાઓ આપણી પાસે ટક્યા છે, તે હૈદ્રાબાદ રાજ્યમાં આવેલ અજંટાના બૌદ્ધ મંડપોની ભીંતો અને છતો ઉપર આલેખેલા જોવામાં આવે છે. સંખ્યાબંધ સુંદર ચિત્રોથી સુસજ્જિત બનેલું આ પહાડી ચિત્રાલય બૌદ્ધ સાધમી કલાકારોએ ઈસ્વી. સ. પૂર્વે ૨૦૦ અને ઈસ્વી સન ૭૦૦ના સમયના ગાળામાં રચ્યું. આવા જ પ્રકારને મળતાં આવતાં ચિત્રો ગ્વાલિયર રાજ્યમાં બાઘ નજીક આવેલી ટેકરીમાંનાં મંદિરોમાં જોવા મળે છે. એ જ પ્રકારવાળું ભિત્તિચિત્રોયુક્ત એક નાનું મંદિર, દક્ષિણમાં પુદુકોટા પાસેના સીત્તનવાસલ ખાતે થોડાંક વર્ષો પહેલાં મળી આવ્યું છે. અજંટા યુગના પાછલા ભાગમાં ઘણુંખરું સાતમા સૈકામાં, આ ચિત્રો આલેખાએલાં એમ ધારવામાં આવે છે. પ્રસ્તુત બૌદ્ધ ચિત્રશાળાની અસર અને તેનો પ્રભાવ કેટલાં વ્યાપક હશે તેનો આ આ પરથી ખ્યાલ આવશે.

સાતમી અને સોળમી સદી વચ્ચે, પશ્ચિમ અને મધ્ય એશિયામાંથી સતત થએલાં આક્રમણોને લઈને ઉત્તર ભારત ભારે અંધાધૂંધીની સ્થિતિમાં હતું. બૌદ્ધ ધર્મ, હિન્દુ ધર્મમાં ખોવાઈ ગએલો હોઈ, તે સમયે ધર્મ-સેવા અર્થે શિલ્પકલાને લઈ ને ચિત્રકલાનું મહત્ત્વ ઓછું થઈ ગયું હતું. છતાં ચિત્રકલા પ્રચલિત તો હતી જ. સિંધમા છબીચિત્રોનો પ્રસાર હતો, પરંતુ તેના કશા યે નમૂના હાલમાં મળી શકતા નથી.

૧૬મા સૈકામાં મુસ્લિમ સત્તા હિન્દમાં સ્થિર થવા પામી, અને ઈરાનના તથા એશિયાના અન્ય પ્રદેશોની કળામય અસરો હિન્દમાં પ્રવેશી. આ અસરોથી દેશની કળાશાળાઓને પ્રોત્સાહન મળતાં, હિન્દી ચિત્રકલાની ચાલુ શૈલી નવા વાતાવરણમાં ખીલી ઊઠી. પરિણામે તેમાંથી રાજપૂતાના, પંજાબ અને હિમાલયની નીચલી ખીણો મળીને, ચિત્રકલાની રાજપૂત શાળા જન્મી. જ્યારે મુસ્લિમ બાદશાહોના રાજ્યાશ્રય હેઠળ જે અલગ હિન્દી શાળા ઊભી થઈ તે ચિત્રકલાની મુઘલશાળા તરીકે ખ્યાતિ પામી. આ રાજપૂત અને મુઘલશૈલી, બન્ને જોડાજોડ ખીલી અને પરસ્પર લાભકારી નીવડી, તે એટલે સુધી કે મુઘલશાળાના કેટલાક સર્વશ્રેષ્ઠ કલાકારો થઈ ગયા, તેઓ જન્મે હિન્દુ હતા. પછીથી સમ્રાટ ઔરંગઝેબના રાજ્ય અમલમાં મુઘલશાળાની પડતી થઈ, અને કાળના મારા સામે ટક્કર ન ઝીલી શકવાથી રાજપૂત શાળાની પણ પડતી દશા થઈ. આમ કલાકારોનાં જૂથ વેરવિખેર થતાં કેટલાક ચિત્રકારોએ જીવનનિર્વાહ અર્થે અન્ય માર્ગો લીધા અને કેટલાક નવા આશ્રય પ્રાપ્ત કરવા માટે દૂરદૂરનાં ક્ષેત્રોની શોધમાં નીકળી પડ્યા.

૧૯મી સદીમાં હિન્દી કલાઓ—ખાસ કરીને ચિત્ર-કલા—અધોગતિએ પહોંચી. ત્યાર બાદ ચિત્રકળા પર સબળ અંગ્રેજ—યુરોપી અસર થઈ, તે કેવળ હિન્દી વિષય-વસ્તુના એક વર્ણસંકર સમન્વયના રૂપમાં પરિણમી. પ્રથમની જે સર્જકતા હતી તે પાછળ હઠી, પરંતુ વર્તમાન સદીના શરૂનાં વર્ષોમા તે એકાએક બંગાલમાં ફરી પ્રકટી નીકળી. ઊગતા કલાકારોમાંના કેટલાકને તેમના 'આંતરપ્રદેશ'માંથી અને તેમના દેશોમાંથી કાંઈ સ્ફુરણા સાંપડી અને તેઓ સર્જનાત્મક ચિત્રાકૃતિઓ ઘડવા પ્રત્યે દોરાયા. એમાંથી ચિત્રકલાની બંગાલશાળા અસ્તિત્વમાં આવી. એ શાળાનો પાક તે અવનીન્દ્રનાથ ટાગોર અને તેમના બંધુ ગગનેન્દ્રનાથ ટાગોર, નંદલાલ બોઝ, અસીત હાલદાર, પ્રમોદ ચેટરજી, સુરેન્દ્રનાથ કાર વગેરે. પછીથી રવીન્દ્રનાથ ટાગોરે શાન્તિ-

નિકેતનમાં હિન્દી ચિત્રકલાની એક બીજી શાળા સ્થાપી, જેના અનેક તરુણ કલાકારોની ચિત્રાકૃતિઓ ખરે જ પ્રશસાપાત્ર થવા પામી.

ત્યાર બાદ મસુલીપટ્ટમમાં આંધ્ર જાતિ કલાશાળા, મદ્રાસની અઘાર કલાશાળા, કોલબોની આનદ કૉલેજ ચિત્રશાળા, મૈસૂરની ચિત્રશાળા અને અમદાવાદની ગુજરાત ચિત્રશાળા, ગુજરાતના કલાગુરુ શ્રીયુત રવિશંકર મ. રાવળની નેતાગીરી ને માર્ગદશન અગે અસ્તિત્વમા આવી. એ સર્વ શાગાઓ ચિત્રકલાની વર્તમાન શાળાઓ તરીકે ઓળખાય છે. દેશનાં મુખ્ય મુખ્ય શહેરો, જેવાં કે કલકત્તા, મુબઈ, દિલ્હી, મદ્રાસ, બૅંગ્લોર, અમદાવાદ, વડોદરા અને હવે પશ્ચિમ પાકિસ્તાનના પાટનગર કરાચી આદિ સ્થળોમાં ચિત્રપ્રદર્શનો વારવાર યોજાતા રહે છે. એમા જૂના-નવા જાણીતાં પુરુષ તેમજ સ્ત્રી કલાકારોના જે ચિત્રો રજૂ થાય છે તેના સુઘડતા અને સૌંદર્ય (મૉડર્ન આર્ટની કેટલીક વાતો બાદ કરતા) અત્યંત આદરપાત્ર જણાય છે.

ભારત પ્રજાસત્તાક થયા બાદ યુરોપ અને અમેરિકાના મુખ્ય શહેરોમાં વખતોવખત હિન્દી ચિત્રોનાં પ્રદર્શનો ભરાય છે, ત્યાં પણ ત્યાની ચિત્રપ્રિય જનતા તે આવકારે છે અને વખાણે છે.

હિન્દી ચિત્રકલાના અનેક ઉલ્લેખો આ પુસ્તકમા યોગ્ય સ્થળે વિષયાનુસાર કરવામા આવેલા છે



ગુજરાતી ચિત્રકળાનો નમૂનો

પરિશિષ્ટ

એ સ્મિતનો ભેદ

સૌન્દર્યદેવી વીનસ

લુત્ર

એ સ્મિતનો ભેદ

જેમ આપણી પૃથ્વીના પેટાળમાં તેમ આપણા ચિત્ર-જગતની ભીતરમાં પણ વારેવારે કેટલાક જબરદસ્ત ધરતીકંપો થતા જ રહે છે! એવો એક ધરકો બ્રિટિશ રાજધાની લંડનમાં થવા પામ્યો હતો. અને તેની ચોંકાવનારી અસર સારા યે કલાવંત જગત ઉપર ફેલાઈ રહી હતી.

એક અંગ્રેજ સંગ્રાહક લૉર્ડ બ્રાઉનલોએ જાહેર કર્યું કે લીઓનાર્ડો ડ વિંચીએ ચીતરેલું વિશ્વવિખ્યાત 'મૉના લિસા'નું ખરેખરું અસલ ચિત્ર તેના પોતાના કબજામાં છે અને પૅરીસના જાણીતા લુવ્રના કલાસંગ્રહમાં તો તેની માત્ર નકલ જ ખડી છે.

મૉના લિસાને જાણતી આખી આલમમાં આથી ભારે સનસનાટી ફેલાવા પામી. મૉના લિસા વિષે આવા અજાયબીના આંચકાઓનો અનુભવ આપણા ચિત્ર-જગતે આ કાંઈ પહેલી જ વાર લીધો નહોતો. લિસાનુ વિંચીકૃત મૂળ ચિત્ર તો અમારા દેશમાં છે ને અન્ય સ્થળે તે હોવાની વાત સાવ ખોટી છે, એવી અફવાઓ આ આગમય ચિત્ર-પ્રિય જગતને કંઈ અનેક વાર અથડાઈ ચૂકી હતી. આ વળી એવા જ પ્રકારનો છેલ્લામાં છેલ્લો ધડાકો-ખરેખર તો ધુમાડો-હોય એ તદ્દન બનવાજોગ છે.

આ નવી જાહેરાતના સત્ય-અસત્યની ચર્ચા બાજુ પર રાખી આપણે તો પ્રસંગાનુસાર, જગતના એ સર્વેથી ચર્ચાસ્પદ, મહાન મોહક લોકપ્રિય ચિત્રની જાણવાજોગ જીવન-કથા જાણી લઈ તેટલાથી જ સંતોષ ધરીશું.

આજથી લગભગ સાડાચારસો વર્ષ પહેલાં મહાન ચિત્રકાર, સંગીતવેત્તા, યંત્રશાસ્ત્રી, પ્રતિમાકાર અને યોજક લીઓનાર્ડો ડ વિંચીને એક યુવાન સ્ત્રીની તસ્વીર (Portrait) ચીતરવાનું કામ સોંપવામાં આવ્યું હતું. બીજા બધાઓથી જુદી પડતી આ યુવતી કોઈ વિશિષ્ટ જ વ્યક્તિ હતી. એ કાંઈ ખાસ અસાધારણ સ્વરૂપવંતી નહોતી; પરંતુ એના ગૌર વદનમાં કોઈ આકર્ષક પણ એક અજબ વિપરીત પ્રકારનું સૌંદર્ય તો હતું જ; અને પોતાના સમયમાં સારા યે રોમ અને ફ્લૉરેન્સમાં અલગ્ન કિસમનું મુખ-સૌંદર્ય ધરાવતી એ લલિત લલના સર્વેનું લક્ષ ખેંચતી બધાને મોંએ ચડી રહી હતી.

આ બાનુનું નામ મૅડોના લિસા. નેપલ્સના એક શ્રીમંત વેપારી ઝેનોબી દેલ ગીઓકૉન્ડોની એ પત્ની હતી. જોનારાઓને હેરાન કરી મૂકે એવાં એનાં અકલિત માર્મિક સ્મિત ઉપર તથા સર્વેને ત્વરિત આકર્ષી લેતાં એનાં નેત્રો આદિ મુખમુદ્રા તેની આબેહૂબ છટા અને મોહકતા સમેત ઉતારવા માટે કલાકાર લીઓનાર્ડોએ પોતાની તમામ શક્તિ ખરચી નાખી હતી. જ્યારે જ્યારે એ લાવણ્યવતી લિસા છબી ચિતરાવવા એની સામે બેસતી ત્યારે પ્રત્યેક વેળાએ ત્યાં ખાસ રાખેલું વાદ્યસંગીત ચાલી રહેતું. 'ઝીથર' અને 'વીઓલ' જેવાં મીઠાં વાજિંત્રોના મધુર સૂરોની અદ્‌ભુત અસર, લિસાને તેના સ્વભાનમાંથી દૂર કરી કેવળ નૈસર્ગિક મુખમુદ્રા અર્પવામાં ઘણી સહાયકારી થઇ પડતી. લીઓનાર્ડો આ જાણતો અને તેથી જ ઉપર્યુક્ત વાદ્યો ત્યાં ખાસ વગાડવામા આવતાં. આમ મૅડોના લિસાની તસવીર ઉતારવા પાછળ લીઓનાર્ડોએ પૂરા ચાર વર્ષ ખેંચી કાઢ્યાં અને લિસાના અગમ્ય નેત્રો તથા અકલિત સ્મિતને અવનીમાં અમર કર્યાં.

તૈયાર થયા બાદ, કોઈ મહાપુરુષ પેઠે મહાન ચિત્ર થવાને સર્જાએલું લિસાનુ આ પ્રતિમાચિત્ર રોમ તથા ફ્લૉરેન્સનાં ચિત્રાલયોમાં પ્રદર્શિત થયું. ફ્રાન્સિસ પહેલાએ તેને ૪૦૦૦ સોનાના ફ્લૉરીનની (એટલે કે ૧૨,૦૦૦

પાઉંડની) બાદશાહી કિંમતે ખરીદ્યું અને તેને પૅરીસના 'પૅલેસ રૉયલ'માં લઈ જવામાં આવ્યું. આગળ જતાં લિસાના એ ચિત્રને લુવ્રના વિખ્યાત સંગ્રહસ્થાનમાં મૂકયું, જ્યાં ચાર સદીઓ લગી તે ઘણુંઘણું પ્રેક્ષાયું અને બહુ-બહુ પંકાયું. ઇટાલિયન ભાષામાં 'મૅડોના' શબ્દનો અર્થ 'My Lady' થાય છે. ફ્રેંચ લોકોએ આ મૅડોનાનો ઉચ્ચાર 'મૉના' કર્યો અને તે ઉપરથી આ ચિત્રને 'મૉના લિસા'નું નામ મળવા પામ્યું.

લુવ્રમાં વિરાજમાન થયાને એને લાંબો કાળ ગયો નહિ એટલામાં તો જીવતી લિસાના વિપરીત સ્મિત જેવું જ ચિત્ર માંહેનું એ અજબ સ્મિત લોકોની તરેહ-વાર ચર્ચાનો વિષય બનવા માંડયું. જે કામદારોએ લિસાના ચિત્રને દીવાલે ચડાવેલું તે માંહેના કેટલાક ભેદભરેલી રીતે મૃત્યુ પામ્યા. ત્યાર બાદ જે તરુણ કલાકાર એ મૂળ ચિત્રની પહેલી નકલ બનાવવા રોકાએલો તેણે આપઘાત કર્યો, અને તસવીરનું અવલોકન કરતી અનેક તરુણીઓ પોતે કહેવા લાગી કે આ ચિત્રમાં તો નર્યું 'વશીકરણ' છે. એ અમને વશ કરે છે એટલું જ નહિ, પણ અમુક વર્તાવ કરવા તરફ પણ દોરે છે. કોઈ કોઈ વાર તો અમે અસાધારણપણે વર્તીએ છીએ અને કાંઈ ખોટું ખરાબ ગુના જેવું કરી નાખીએ છીએ તેનું મૂળ કારણ આ ચિત્રની જ માઠી અસર છે. ટૂંકમાં, જેવી કીર્તિ બ્રિટિશ મ્યૂઝિયમમાં રાખેલાં પેલાં અશુભસૂચક ને પ્રાણઘાતક ગણાતાં ઇજિપ્શીઅન 'મમી'ઓએ મેળવેલી, તેવી જ ચર્ચાસ્પદ નાલેશીભરી ખ્યાતિ વખત જતાં, યુગો આગળ જ ગુજર પામેલી આ ઇટાલિયન સુંદરીના વિંચીએ બનાવેલા પ્રતિમાચિત્રને મળી. અને જોતજોતાંમાં તો દુનિયાના મહાન ચિત્રપરીક્ષકો વચ્ચે, વિદ્વાનો વચ્ચે, માનસશાસ્ત્રના અભ્યાસી ઉસ્તાદો વચ્ચે આ તસવીર તેની અજબ અકલિત સ્મિતવાળી મુખમુદ્રાને લીધે ભારે તથા ચાલુ ચર્ચાનો વિષય થઈ પડી.

કોઈ કે જાહેર કર્યું કે લિસાનું એ સ્મિત અશુભ, મલિન અને દુષ્ટ પ્રકાર સૂચવે છે. કોઈ કે મત આપ્યો કે કોઈ જીવતી સુંદરીના ચહેરાને મડદાના સ્મિત સાથે કળાકારે ચીતર્યો છે, અને કોઈક ખુલાસો કરવા લાગ્યા કે 'વાતમાં કાંઈ દમ નથી, ચિત્રકારે કોઈ નખરેદાર નાનકડી ચચળાના મુખની પ્રતિકૃતિ જ રજૂ કરી છે.' આમ હજી લગી કોઈ નક્કી મત પર આવી શકયા નથી. અદ્યાપિ કોઈને સમજ જ નથી પડતી કે ચિત્રાંકિત લિસાના બિડાએલા હોઠોને ડાબે ખૂણે ગુપ્ત સુખ છે કે દુઃખ છે; છુપાવેલો પ્યાર છે કે તિરસ્કાર છે; સૂક્ષ્મ સદ્ભાવના છે કે દબાવેલી દુષ્ટતા છે! જાણીતા ચિત્ર-વિવેચકો અને કલાપરીક્ષકો તથા પારંગતો આ ઉખાણું ઉકેલી શકયા નથી, તો બાપડા સાધારણ પ્રેક્ષકો તો મૌન જ ધારણ કરીને રહે ને? આમ આ ચિત્રમય કોયડો ભલભલાં ભેજાંઓને થકવતો આજ લગી એવો ને એવો અણઉકેલ રહ્યો છે.

આવાં નામાંકિત આ ચિત્રની ચારચાર સદીની લાંબી જિંદગીમાં કેટલાયે રાજાઓ આવ્યા ને કેટલાયે ગયા; વિનાશકારી ફ્રેન્ચ વિપ્લવે મનુષ્યની આખી મનો-દશાને જ પલટાવી દીધી; નેપોલિયને યુરોપનો નવો નકશો બનાવ્યો; પાછળથી ફ્રાન્સની પડતી થઈ ને જર્મ-નીનો ઉદય થયો; છતાં મોના લિસાનું એ અદ્ભુત સ્મિત એના વખાણનારાઓ અને વખોડનારાઓનું છૂપું અટ્ટહાસ્ય કરતું હજી અટકયું નથી.

હવે આ નામાંકિત ચિત્રને પોતાને કબજે લેવા માટે અનેક દિશાએથી યોગ્ય અયોગ્ય પ્રયત્નો થવા માંડયા. ફ્રાન્સમાં ત્રીજા પ્રજાસત્તાક રાજ્ય-અમલની સ્થાપના થઈ અને અમેરિકાના અબજપતિઓ પૅરીસ ભણી ખેંચાયા. લુવ્રના ચિત્ર-સિંહાસને ચડેલી 'મૉના લિસા'ની તસ્વીરને તેમણે ફાટી આંખે જોઈ લીધી. તેઓ સમજી ગયા કે અહીં તો એક મહાન ખજાનો પડેલો છે. એને હસ્તગત કરવા એક પછી એક અમે-રિકન કુબેર-ભંડારીઓ બહાર પડયા. એ માંહેલા એકે તો ફ્રેન્ચ ગવર્નમેન્ટને દસ લાખ પાઉંડ સુધી પણ આપવા જણાવ્યું. પણ ફ્રેન્ચ સરકારે સ્વાભાવિક જ એ માગણીનો એકદમ અસ્વીકાર કર્યો.

આમ વર્ષોના વર્ષો વહી જાય છે ને ૧૯૧૧ના એક સોમવારની સવારે લુવ્રમાં ભારે ગભરાટ-અકળાટ મચી રહેલો જણાય છે: 'મૉના લિસા'ને કોઈ તફડાવી ગયું! ચિત્રાલય બંધ થવા પહેલા, તેમાં આગળથી જ લપાઈ બેઠેલા કોઈક શાહુચોરોએ, લિસાના ભેદી સ્મિત જેવી જ ભેદી રીતે, અખરોટવૃક્ષના કાષ્ઠ-પટ પર પાડેલા એ પ્રખ્યાત ચિત્રને તેના ચોકઠામાંથી કાઢી

લીધું ને ઈશ્વર જાણે કયાં ને કયાં ઉડન-છૂ થઈ ગયા. 'Surete'(ફ્રાન્સનો સ્કૉટલૅંડ યાર્ડ)એ એ ચોરી પકડવા પોતાના સર્વે ઉપાય અજમાવ્યા, પણ મધુરી મૉના લિસાનો અથવા તેનું હરણ કરી જનારા તેના ચોર-આશકોનો કશો પત્તો લાગ્યો નહિ. લાંબી મુદત લગી ભારે મહેનત કરી થાકયા બાદ 'Surete'ના સત્તાધિકારીઓ અંતે એવા અનુમાન પર આવ્યા કે મોડી-વહેલી પણ લિસા ગુપચુપ પાછી એને સ્થાને એક દહાડો વિરાજમાન થઈ જશે; કારણ કે આવું ચિત્ર ભારે મોટી કિંમતે ખરીદાવું મુશ્કેલ છે, અને કોઈ ખરીદનાર મળે તો પણ તેને ત્યાં એ ગુપચુપ પડી રહે એ વાત જ અસંભવિત છે. કાંઈ નહિ તો ખરીદનાર શ્રીમંતના અંગત મિત્રોને તો એની જાણ થવા પામશે જ. એટલે ચોર-નામદારો એ અમૂલ્ય તસવીરને આપમેળે એની અસલ જગ્યાએ સ્થાપિત કરવાના જ.

નામીચા ચિત્રકાર ગેઈન્સબરોનું બહુ જાણીતું સુંદર ચિત્ર 'ડચેસ ઑફ ડેવનશાયર', Agnew ખાતેથી આમ જ ચોરાએલું અને કોઈ ઍડમ વર્થ નામના આસામીના ઘરમાંથી, તૈલપત્રના એક વીંટામાં લપેટાઇને અંધકારમાં પડી રહેલું. એ ત્રીસ વર્ષો બાદ જડી આવ્યું હતું, તેમ જ એક દિ મૉના લિસા પણ પાછી હાથ આવશે એવી ખાતરી ફ્રેન્ચ સત્તાવાળાઓને હતી.

અને થયું પણ તેમ જ. ઈ. સ. ૧૯૨૮ની એક સવારે મૉના લિસાનો એ ગજબનાક મુખ-મલકાટ, લુવ્રની ચિત્રદીવાલેથી તેના પ્રશંસક-પ્રેક્ષકો ઉપર પાછો ફેંકાઈ રહ્યો. સત્તાવાળાઓ અને ચોરો વચ્ચે મધ્યસ્થ રહીને કામ કરનાર એક ત્રીજી વ્યક્તિને નાણાંની સારી રકમ આપીને ચિત્રને ફરી કબજે કરવામા આવ્યું હતુ.

અઢાર વર્ષે મૉના લિસા એની અસલ જગ્યાએ ગોઠવાયું; જ્યા એનુ જીવન-વહન હજી સરળ કે શાંત ગંઠવા સર્જાયું હોય એમ લાગતું નથી. વખતોવખત એના યાદગાર નામ સાથે છૂટ લેતી કાંઈકાંઈ અફવાઓ જોડાની ચાલુ જ રહે છે. પાંચદસ વર્ષે એની અસલિયાત પર હુમલો કરનાર દાવાદાર કોઈ ને કોઈ બહાર આવતા જ રહે છે. થોડાં જ વર્ષ પર એક અતિ જાણીના અમેરિકન ઉઠાઉગીરે પંડે જાહેર કરેલું કે તેણે ત્રણ સાથીઓની સહાય વડે મૉના લિસાનું ચિત્ર લુવ્ર ખાતેથી ચોર્યું હતું. અને એની ૭ આબેહૂબ નકલો એક હોશિયાર પણ રંક કળાકાર પાસે બનાવડાવી હતી. અસલ ખરુ ચિત્ર ૧૦૦૦ પાઉંડની કિંમતે વેચાએલું હાલમાં અલજીરિયા ખાતે વસતા એક શ્રીમંત ગ્રીક પાસે છે, ને અત્યારે લુવ્રમાં જે 'મૉના લિસા' દેખાય છે તે તો ૧૯૨૮માં પુનઃસ્થાપન થએલું તેનું નકલ-ચિત્ર જ છે.

ઉપલા ધડાકા ઉપર કેટલા યે વખત સુધી ભારે ચર્ચા ચાલેલી. વિંચીની કલમની ખરેખરી કૃતિ કઈ, અને વીસમી સદીના કોઈ ફ્રેંચ કે અમેરિકન કલાકારની નકલ ઉતારેલી તસ્વીર કઈ, તેની તકરારનો અંત તો હજી આવ્યો જ નથી. તેટલામાં ચાલુ માસમાં લૉર્ડ બ્રાઉનલોના ઑમ્બ્રોગાએ ચિત્ર-જગતમાં પાછો હાહાકાર મચાવ્યો. ખરુખોટુ તો ભગવાન જાણે, પણ સદી દર સદી નવા જોશથી ચાલી આવેલી જૂની ચર્ચાઓ પાછી વધુ જોશથી ચાલી રહેશે—અને હવે પછી ભવિષ્યમાં પણ એવું જ અનંત ચર્ચાસ્પદ આ ચિત્ર શતાબ્દીઓ પાછળ શતાબ્દીઓ મૂકતુ જતું જીવતુંજાગતું રહેશે.

જોકે માની તો શકાતુ નથી, છતાં લુવ્ર ખાતેની મૉના લિસાની છબી અસલ નહિ પણ નકલ છે એવી મજબુત માન્યતા ઘણાએક લોકો ચાલુ ધરાવે છે. ખુદ ફ્રેન્ચ પ્રજામાં એ વિષે મતભેદ પડેલો છે. ચિત્ર અસલ હોવાની વાત જેઓ નથી માનતા તેઓ પોતાની માન્યતાના કારણમાં આ પણ એક વાત કહી સંભળાવે છે કે ૧૯૨૮મા લિસાની તસ્વીર લુવ્રમા ફરીથી ગોઠવાઈ ત્યાર પછીથી યુવાન અબળાઓ ઉપર થતી એની વિપરીત દુષ્ટ અસર સદંતર નષ્ટ થવા પામી છે.

૨
સૌન્દર્યદેવી વીનસ

હિંદુ પુરાણોમાં વર્ણવેલી કામદેવની પત્ની રતિની જેમ પશ્ચિમમાં 'વીનસ' નારીદેહના સૌન્દર્યનો આદર્શ ગણાય છે. રતિની પેઠે તે કેવળ કાલ્પનિક પાત્ર નથી. તે જન્મેલી, પણ ક્યાં તે કોઈ જાણતું નથી. ગ્રીક કવિ હેસીઓડે દેવતાઓની વંશાવલી બનાવેલી, તેણે એક સુંદર કલ્પના કરી છે કે આકાશવાસી ઘાયલ યુરેનસના ઘાયલ થએલા દેહમાંથી ખરેલાં રક્તનાં ટીપાં સમુદ્રમાં પડવાથી જે ગર્ભ બંધાયો તેમાંથી વીનસ જન્મી. (વીર્ય-બિન્દુઓ સાગરમાં પડવાથી ગર્ભ બંધાઈ મનુષ્ય-જન્મ થવાના આવા દાખલા હિંદુ પુરાણકથાઓમાં પણ વર્ણવાયા છે.) આથી વીનસ 'આકાશ અને સાગરની પુત્રી' કહેવાઈ છે.



વીનસનો જન્મ • મહાન ઇટાલિયન કલાકાર બૉતીચેલીની જગવિખ્યાત કૃતિ
'વસંતઋતુના એક રળિયામણા દિવસે સાગરનાં ઊંડાણોમાં પાકેલી વિશાળ મનોહર છીપ ઉપર ફેનિલ સમુદ્રતરંગોમાંથી તે નગ્ન દેહે નીસરી આવી. તે ધીમેધીમે કિનારા પર સરી આવી, જ્યાં ઋતુદેવીઓએ તેનું સ્વાગત કર્યું, કુમારિકાઓએ દેવોનાં અમર વસ્ત્રો વડે તેના દેહને ઢાંક્યો અને તેને દેવલોક ઑલિમ્પસમાં દોરી ગઈ.'





ઍપોલો બિલ્વેડિયર: પુરુષસૌન્દર્યના આદર્શ તરીકે યુરોપમા પકાતી સૌન્દર્યમૂર્તિ ઍપોલોની આ આરસ પ્રતિમા ઈ પૂર્વે ત્રીજી સદીમા રોમન સમ્રાટના મહેલને શોભાવતી હશે.
(જમણી બાજુ) ઍફ્રોડાઈટ ઑવ સ્નાઈડસ: યુરોપના સૌન્દર્યશાસ્ત્રમા નારીદેહના આદર્શ રૂપ લેખાતી ઍફ્રોડાઈટ (જેને પાછળથી રોમનોએ વીનસ કહી) ગ્રીકોમા સૌંદર્યદેવી ગણાતી કલાકાર પ્રૅક્સીટલીસની મૂળ જગવિખ્યાત કૃતિ ઉપર રોમનોએ વસ્ત્ર ચડાવ્યુ હતુ

વળી એ સાઈપ્રસમા જન્મેલી માનીને કેટલાક એને સાઈપ્રિસ કહે છે, તો કોઈક એને સાઇથેગ ખાતે અવત રેલી ધારી સાઇથીરિયાને નામે સબોધે છે દરિયાના ફીણ ઉપર દેખાતી એ બહાર આવી તે પરથી એ ઍફ્રો-ડાઈટને નામે પણ પ્રસિદ્ધ છે, અને સમુદ્રજળમાથી પ્રક ટેલી તે પરથી ઍનેડિયોમીન પણ કહેવાય છે (પુરાણકથા પ્રમાણે વિષ્ણુપત્ની લક્ષ્મી પણ સમુદ્રમાથી જ પ્રકટેલા.)

વીનસ તે જ પ્રાચીન ગ્રીકોની પૂજ્ય દેવી ઍફ્રોડાઇટ પુરાતન રોમનો એને 'વીનસ' કહી પૂજતા કથા એવી છે કે વસતઋતુના એક રળિયામણા દિવસે વીનસ મોતીની ઝગકતી સુદર છીપ ઉપર નગ્નદેહે ઊભેલી પાણીમાથી નીસરી આવી ઇટલીની ફ્લૉરેનટાઈન ચિત્રશાળાના મહાન કલાકાર બૉતીચેલીએ કરેલુ એનુ એ ચિત્ર વિખ્યાત છે એની એક બાજુએ ઋતુદેવીઓ તેનુ સ્વાગત કરે છે, અને બીજી બાજુ એક કુમારિકા તેને દૈવી વસ્ત્ર ઓઢાડવા આવે છે. (લક્ષ્મીદેવીને પણ સાગરના તરગ ઉપર ખીલેલા પદ્મ પર ઊભેલા કલ્પ્યા છે)

પુત્રી કે પત્ની—અનેક વીનસો

આ પછી વીનસને નવ વિદ્યાદેવીઓ (Nine Muses)એ કેળવણી આપેલી અને તેને દેવમડળમા દાખલ કરેલી વીનસ જેવી અનુપમ સુદરી દેવતાઓ વચ્ચે ખટ-પટનુ મૂળ થઈ પડે એમા નવાઈ નહિ જુપિટર (હિંદુ પુરાણ-કથાના ઇન્દ્ર જેવો), ઑલિમ્પસ(ઈન્દ્રધામ)નો દેવાધિદેવ એના પર મોહ પામ્યો અને એક વાત સ્પષ્ટ કરવી ઘટે કે પુરાણોક્ત દેવકથાઓ અલકારી, સંજ્ઞાદર્શી, તથા અનેક વેળાએ પરસ્પર વિરોધી હોય છે દૃષ્ટાત લેખે



વીનસ અને માર્સ વલ્કન સાથેના પોતાના ફરજિયાત લગ્નથી અસંતુષ્ટ વીનસ યુદ્ધદેવતા માર્સના શૌર્ય, રૂઆબ અને શરીર સૌન્દર્યથી આકર્ષાઈ તેના પ્રેમમા પડી એમની એક છૂપી મુલાકાત (જેનુ આ ચિત્ર છે) સૂર્યદેવ ઍપોલો જોઈ ગયો. તેણે એ વાત વલ્કનને કરતા વલ્કને તેના પર કઈ રીતે વેર લીધુ તેની કથા આ લેખમા છે વિખ્યાત કલાકાર વેરોનીઝનું આલેખેલુ આ ચિત્રરત્ન ન્યૂ યૉર્કના મેટ્રોપોલિટન મ્યૂઝિયમ ઑવ આર્ટમા છે (તેમના સૌજન્યથી)

હોમર જણાવે છે કે જુપિટરની પુત્રી તે વીનસ, જ્યારે અન્ય લેખકોએ વીનસને જુપિટરની પ્રેયસી તેમજ પત્ની ગણાવી છે એક સ્થળે વીનસ, જુનો(ઇંદ્રાણી)ની દીકરી ગણાઈ છે, તો ઍડોનિસની પ ની એસ્ટાર્ટે એ જ વીનસ એવુ પણ બીજે ક્યાક નોંધાએલુ છે (ઇજિપ્તના ખ્રિસ્તી નહેવાર આ એસ્ટાર્ટે દેવીના નામ ઉપરથી જ નીકળેલા ગણાય છે પરંતુ એ વિષે સંશોધકોમા મતફેર છે) પ્લેટો તો કહે છે કે વીનસ નામધારી બે દેવીઓ હતી, સીસેરો તણી ચાર વીનસ થઈ ગઈ એમ જણાવે છે

વીનસ અને ગ્રીક વિશ્વકર્મા વલ્કન

જુપિટર ઉપર આક્ષેપ છે કે એણે વીનસને પોતાની પ્રેયસી બનાવી હતી, પરંતુ એ આરોપ માનવા જેવો નથી જુપિટર લૌકાચારિક નીતિરીતિને વળગી રહે એવો ન હોવા છતા, વીનસ પોતાના જ પિતાની પ્રેયસી થઈને રહે, એટલી બધી એ આચારભ્રષ્ટ ન હતી જુપિટર એનો પિતા હતો ' નહિ એ વાત પરત્વે મતભેદ છે, પણ આટલુ નક્કી છે કે વીનસે જુપિટરનો પ્રેમ તરછોડ્યો હતો એટલા સાર તો જુપિટરે કોપિત બની



પેરીસની સૌંદર્યપરીક્ષા' જર્મનીના ડ્રેસ્ડન મ્યૂઝિયમમા વિખ્યાત કલાકાર રૂબેન્સનું ચિત્ર

વીનસને વલ્કન નામક દેવોના કારીગરને સોપી દીધી હતી એ વલ્કન, ઑલિમ્પસમા વજ્ર બનાવવાનુ કામ કરતો (વિશ્વકર્મા હિંદુ દેવતાઓને અસ્ત્રશસ્ત્ર ઘડી તૈયાર કરી આપતા તેમ જુપિટર પેઠે ઇંદ્રનુ પણ ખાસ અને મુખ્ય અસ્ત્ર વજ્ર હતુ)

પણ આ વલ્કન બાપડો કરૂપતાનો નમૂનો હતો એ-ને જોઈને જુપિટરની પત્ની જુનોને તો એવો ત્રાસ ઊપજતો કે એક દિવસ વલ્કનનો પગ ઝાલી તેને ઑલિમ્પસની બહાર ફેંકી દીધેલો! કહે છે કે વલ્કનને આમ બરતરફ કરનાર જુનો નહિ પરંતુ ખુદ જુપિટર હતો એણે જ પોતાના ભારે બળથી વલ્કનને ઑલિમ્પસ ઉપરથી એવો તો નીચે પછાડ્યો કે પરિણામે વલ્કન હમેશનો લંગડો બની ગયો એ બાપડાને વિના કારણે ભારે શિક્ષા થઇ ગઇ હતી, એમ વિચારી દેવતાઓએ જુપિટરની સંમતિથી એને ઑલિમ્પસમા પાછો દાખલ કર્યો, અને બદલામા વીનસ જોડે પરણાવી દીધો દેખીતી રીતે જ આ કાંઈ પ્રેમ-લગ્ન નહોતુ.

વીનસનો પ્રેમસંબંધ

સ્વાભાવિક જ સૌંદર્યદેવી વીનસને આ ફરજિયાત તથા હાસ્યાસ્પદ ને અણગમતુ જોડાણુ ન રુચ્યુ સ્ત્રીઓની એક સામાન્ય ખાસિયત તે વીરત્વ માટેનો તેમનો મોહ હોય છે. સૈનિકોનુ સુદૃઢ શરીર, તેમનો લશ્કરી રુઆબ, તેમના શૂરાતન અને સાહસ સુંદરીઓને આકર્ષવામા ભાગ્યે જ નિષ્ફળ નીવડે છે. એટલે યુદ્ધદેવતા માર્સને જોતા જ વીનસ તેના પ્રેમમા પડી વલ્કનને આ વાતની ખબર પડતા તે માર્સ ઉપર વેર લેવા તત્પર થયો એકદા, તેણે આ બેને પ્રેમ કરતા પકડ્યા. પોતે કુશળ કારીગર હોઈ, તેણે એક એવી અદૃશ્ય અને અતૂટ જાળ બનાવીને તેમના પર ફેંકી કે તેઓ તેમા આબાદ ફસાઈ ગયા વલ્કને પછી સર્વે દેવદેવીઓને ત્યા બોલાવીને વીનસની બેવફાઈ નજરોનજર બતાવી પ્રેમ ઈર્ષ્યાથી બળતા વલ્કને આમ વેરની વસૂલાત તો કરી, પણ સૌના દેખતા પોતાની જ સ્ત્રીની આવી શરમજનક સ્થિતિ ઉપસ્થિત કરવા સારુ હવે એ લાજ્યો અને તેણે તેમને એ જાળમાથી પોતાને જ હાથે છૂટા કર્યા.



વીનસ અને ક્યુપિડ કલાકાર બાઉશેએ કરેલા આ ચિત્રમા (અઢારમી સદીમા) વીનસનું સૌન્દર્ય વધુ પવિત્ર થઈ ગયું છે. ચિત્રમા તેણે તેને પોતાના બાળક ક્યુપિડને લાડ કરતી દર્શાવી છે

ઉપર્યુક્ત પ્રસગ પછી વીનસ ઑલિમ્પસ છોડી પાફ્રોસ ખાતે ગઈ ત્યાની પ્રજાએ એને દેવી ગણી પૂજવા માડી દરમ્યાન વલ્કન, માર્સપ્રેમમા લડાઈ ચાલતી હતી ત્યા પોતાની કલાસેવા આપવા ગયો આ સમય ગાળા મા જ એણે પોતાની સૌથી પ્રખ્યાત, ઉપયોગી ને કલા મય બનાવટ 'ઍકિલિસની ઢાલ', 'હાર્મોનિઆનનો હાર', 'આનેઆસના શસ્ત્રાસ્ત્ર', ને 'ઍગેમેનનનો રાજદડ' બનાવેલા (વિષ્ણુનુ સુદર્શનચક્ર વિશ્વકર્માએ બનાવેલુ)

વીનસની કટિમેખલા

માર્સ પછી વીનસના બીજા પણ પ્રેમપ્રસગ થયા પામેલા દતકથા પ્રમાણે ઍપોલો(સૂર્યદેવતા ગ્રીક સૌદર્ય શાસ્ત્રમા પુરુષદેહનો આદર્શ)ની એ પ્રેયસી થઈ હોવાનુ જો કે ખાતરીપૂર્વક કહી શકાતુ નથી, તો યે એ બનવા જોગ લાગે છે મર્ક્યુરી (બુદ્ધદેવ)એ પણ એનો પ્રેમ મેળવ્યા ન કરેલો વીનસ ખરે જ પ્રેમની દીપ હતી દેવ મંડળના વિલાસી વાતાવરણમા પોતાનુ અદ્વિતીય સૌદર્ય પ્રકટાવી પોતાના પ્રિય પાત્ર દેવતાઓને સુખપાન કરાવવાને જ જાણે એ સર્જાએલી હતી પણ એની સુશોભિત કટિ મેખલા છોડવાનો માનવત હક તો એના કોઈક જ ભાગ્ય શાળી પ્રિયજનને પ્રાપ્ત થતો હોમરે આ કમરબધ વિષે





લંડનના પિકૅડિલી સર્કલ નામના જાણીતા નગરચોકમા સ્તંભ ઉપર ગોઠવેલું કલાકાર આલ્ફ્રેડ ગિલ્બર્ટે સર્જેલુ 'ઇરૉસ'નુ કલાત્મક શિલ્પ (જમણી બાજુ) ફ્રાન્સના વિખ્યાત કલાસંગ્રહસ્થાન લુવ્રમાના 'ડાયના'ના મોટા ને સુંદર શિલ્પનું રેખાંકન

માનવી સાથે સબંધ રાખતી તે ઉર્વશી પુરૂરવા સાથે, મેનકા વિશ્વામિત્ર સાથે ઇત્યાદિ) પણ પછીથી જ્યારે પરીસે નગ્ન મેનેલોસની પત્ની હેલનનુ હરણ કર્યુ ને ટ્રૉજન યુદ્ધ શરૂ થયુ ત્યારે જુનો અને મિનર્વાએ પુરાણા વેરનો બદલો લેવા ગ્રીકોનો પક્ષ લીધો, ને વીનસે ટ્રોજનો ને પડખે રહીને—ટ્રોજનના બનીને પૅરીસનુ, હેક્ટરનુ, તેમજ ઇનિએનુ રણસંગ્રામમા રક્ષણ કર્યુ

વીનસ અને ઍડોનિસ

વીનસનો ઍડોનિસ સાથેનો પ્રેમ પ્રસગ પણ જાણવા જેવો છે સૌંદર્યના નમૂના રૂપ યુવાનોને 'ઍપોલો'ની પેઠે 'ઍડોનિસ'ની ઉપમા પણ અપાય છે ઍડોનિસ જાતે સીરિયન હતો ને બેહદ ખૂબસૂરત ગણાતો દંતકથા છે કે એ ગુંદ-વૃક્ષમાથી જન્મેલો અને જળદેવીઓએ તેને ઉછેરી મોટો કરેલો એક વેળા જ્યારે એ લેબેનોન પહાડ ઉપર શિકાર કરી રહ્યો હતો ત્યારે વીનસે એને દીઠો અને એના પ્રેમમા પડી ડાયાના (ચંદ્રિકા-ગૉડેસ ઑવ મૂન અને રોમનોની મૃગયાદેવી-ગૉડેસ ઑવ હન્ટિંગ)ને જ્યારે જાણ થઇ કે વીનસ ઍડોનિસને ચાહે છે ત્યારે એણે તેના પર વેર લેવાની એ તક ઝડપી, કેમકે પોતાના પ્રિયતમ હીપોલિટસનુ મૃત્યુ ઉપજાવવામા વીનસનો હાથ હતો એમ ડાયાના માનતી આ કાર્યમા એણે માર્સને ભાગીદાર બનાવ્યો ડાયાનાએ માર્સને ભૂંડનુ સ્વરૂપ લેવાને ઉશ્કેર્યો (જેમ રાવણના કહેવાથી મરીચિએ સુવર્ણમૃગનુ રૂપ લીધુ હતુ) ઍડોનિસે બાણ વડે એ વિકરાળ પ્રાણીને ઘાયલ કર્યુ પણ ભૂંડે એના પર ધસીને એનુ પેટ ચીરી નાખ્યુ અને ઍડોનિસનુ મૃત્યુ નીપજ્યુ વીનસ પોતાના પ્રિયતમને બચાવવા બહુ મોડી આવી શકી ઍડોનિસને મરણ પામેલો જોઈ એના શોકનો પાર ન રહ્યો એણે પારાવિનાનુ કલ્પાત કર્યુ કહેવાય છે કે વીનસનુ પ્રત્યેક અશ્રુબિન્દુ ધરતી પર પડતાવેંત તેમાથી 'ઍનીમોન' નામક એક નાજુક છોડ ઊગીને ખીલી નીકળતો આમ શોકગ્રસ્ત ફરતી વીનસ એક વેળા શ્વેત ગુલાબોની ઝાડીમા


સૉક્રેટિસ અને પ્લેટો

લપસી પડી અને એના કોમળ દેહ પર જ્યાં કાંટા ભોંકાયા ત્યાંથી નીકળેલા લોહીનાં ટીપાં જે ગુલાબો પર પડ્યાં તે બધાં શ્વેત મટી રાતાં બની ગયાં! આ પહેલાં કદાપિ લાલ ગુલાબ દેખવામાં આવ્યાં જ નહોતાં. (ફ્રાન્સના કલાસંગ્રહ લુવ્રમાં ડાયાનાનું શિલ્પ જોવાલાયક છે. એ શિકારની દેવી હોઈ એના ખભે તીરનું ભાથું લટકેલું છે ને એના પગની બાજુમાં ફલાંગ મારતી હરણી છે. ઊંચો સશક્ત સુંદર દેહ ધરાવતી, મક્કમ ચહેરાવાળી ડાયાના એમાં અતિ દમામદાર દીસે છે. જુઓ રેખાંકન) જેમ દરેક ચીજનો અંત હોય છે તેમ વીનસના શોકનો પણ અંત આવ્યો. જુપિટરે વીનસને રાજી રાખવા મૃત્યુ પામેલા ઍડોનિસને ફરી સજીવન કર્યો. (શુક્રાચાર્યે કચને કરેલો એમ)

'નવ દેવીઓ' અને તેમની વિદ્યાકલાઓ

ઍડોનિસ સજીવન થયો એટલામાં એની એક આગલી પ્રેયસી પ્રોસર્પીનાએ જુપિટર આગળ આવી વાંધો ઉઠાવ્યો કે ઍડોનિસ પર વીનસનો નહિ, પણ પોતાનો એકલીનો હક હતો. અહીં વળી પાછો ઝઘડો પડ્યો ને લવાદ નીમવાની જરૂર જણાઈ. એ ફરજ કેલીઓપ નામની વિદ્યાદેવી (મ્યૂઝ)ને માથે આવી પડી (ગ્રીક દેવકથામાં નવ મ્યૂઝ—વિદ્યાદેવીઓ વર્ણવેલી છે ને એમાંની પ્રત્યેક ચોક્કસ વિષયની અધિષ્ઠાત્રી દેવી લેખાઇ છે: 'કલીઓ' ઇતિહાસની, 'યુતર્પી' પ્રેમકાવ્યોની, 'થાલિયા' સુખાન્ત નાટ્યોની, 'મેલ્પોમીની' કરુણાન્ત નાટકોની, 'ટર્પીશોરે' નૃત્ય અને સંગીતની, 'ઇરેટો' લાયર નામે વાદ્ય સાથે ગવાતાં ગીતોની, 'યુરેનિયા' ખગોળવિદ્યાની અને પ્રસ્તુત 'કેલીઓપ' વીરકાવ્યોની અધિષ્ઠાત્રી દેવીઓ કહેવાય છે.) કેલીઓપે ન્યાય આપ્યો કે ઍડોનિસ એક દિવસ વીનસનો ને એક દહાડો પ્રોસર્પીનાનો થઈને રહે પરિણામે આથી બંનેને અસંતોષ જ રહ્યો.

વીનસ અને ક્યુપિડ

હવે વિનસ-કથામાં ક્યુપિડનો પ્રવેશ થાય છે. ક્યુપિડ પ્રાચીન રોમનોનો પ્રણય દેવતા. ગ્રીસવાસીઓ




ગ્રીક પુરાણકથાઓમાં આવતા નરાશ્વ (અરધા નર અને અરધા અશ્વના દેહવાળા) સેન્ટૉરની પીઠ પર બેઠેલા ક્યુપિડ જમણી બાજુ પશ્ચિમની પુરાણ કથાઓ અનુસારનો કામદેવ 'ઇરૉસ'

પણ એને જ પ્રેમદેવના લેખે (પરંતુ 'ઇરૉસ'ને નામે) પૂજતા. ક્યુપિડ એ વીનસ(ગ્રીકની ઍફ્રોડાઇટ)નો અને હર્મિસ (બુધદેવ)નો પુત્ર થાય; ને ચિત્ર તથા શિલ્પોમાં પાંખાળા નાનકડા કિશોર રૂપે અથવા સુંદર યુવક તરીકે રજૂ કર્યો છે. એના હાથમાં નાજુક ધનુષબાણ હોય છે. ક્વચિત એ અંધ રૂપે પણ રજૂ થયો છે,—સૌ કોઈ જાણે છે કે 'પ્રેમ આંધળો છે!' (રોમના સમ્રાટ્ કૅપિટોલમાં એનું આવું એક અતિ આકર્ષક શિલ્પ જોવામાં આવે છે. (હિંદુ પુરાણકથામાં પણ કામદેવને 'પુષ્પધન્વા' રૂપે ચીતર્યો છે, જેમાં પાંચ જાતનાં પુષ્પો—અરવિંદ, અશોક, નવમાલિકા, આંબમોર અને નીલોત્પલ—નાં બનેલાં 'પંચબાણ' વાપરી એ નરનારીઓમાં કામને જગાડે છે.)

વીનસનાં સંતાનો

વીનસને જેમ ઘણા આશક હતા, તેમ ઘણાંઘણાં સંતાનો પણ હતાં. એમાંનો એક તે માર્સ(યુદ્ધદેવ)થી જન્મેલો ક્યુપિડ. જો કે આ વિષે મતભેદ પણ છે. સાઇમોનીડિસ જણાવે છે કે એ માર્સનો જ પુત્ર હતો, સાફો માને છે કે એ યુરેનસનો હતો; સેનેકા કહે છે કે ક્યુપિડનો બાપ તો વલ્કન, ને સીસેરો કહે છે કે જુપિટર. આમ ક્યુપિડનો પિતા કોણ તે વિષે જોકે મતભેદ છે, પરંતુ સર્વાનુમતે એટલું તો નક્કી છે કે વીનસની પુત્રી 'હરમિયોની'નો પિતા તો માર્સ જ હતો. વળી હરમિયોની ઘણી રીતે એની માતા વીનસને મળતી આવતી હતી.

તદુપરાંત વીનસને મર્ક્યુરીથી ઍન્ડ્રોજાઇનસ નામક એક મોહક શખ્સ પણ અવતર્યો હતો. કહે છે કે પહેલાં એ કેંક સમય સ્ત્રી જાતિનો, તો બીજી વેળાએ પુરુષ જાતિનો બનીને રહેતો; પણ પછીથી એ એક સાથે નરનારીરૂપ બનીને રહેવા લાગ્યો. (સરખાવો મહાભારતમાં જણાવેલો શિખંડી, જે પુરુષદેહમાં સ્ત્રી જ હતો.)

વીનસની સંતતિને બે વર્ગમાં સહેલાઈથી વહેંચી શકાય છેઃ એક પક્ષે એનાં ઐતિહાસિક બાળકો, જેમણે અદ્ભુત સાહસો તથા ભારે પરાક્રમોથી ઇતિહાસને દીપાવ્યોઃ દાખલા તરીકે એનીઆસ અને હરમિયોન. બીજી બાજુ એનાં કિંવદંતી બાળકો, જેવાં કે ઍન્ડ્રોજાઇનસ, ઍનર્ચાઇસ અને ક્યુપિડ. આ નાનકડો ક્યુપિડ રૂપાળો અને અને પાંખાળો નગ્ન કિશોર છે, ને પોતાની માતાના પગલે પાંખો ફફડાવતો ચાલ્યો આવતો અનેક કલાકૃતિઓમાં નિરમાયો છે, જ્યાં કોકને એ પોતાના શિકાર બનાવે છે. ક્વચિત્ કબૂતરો જોડે ગેલ કરતો પણ એ આલેખાયો છે.

ક્યુપિડ અને ઇરૉસ

ક્યુપિડનું બીજું સ્વરૂપ તે ઇરૉસ. હાથમાં નાનું તીરકામઠું ધારેલો, હસનોરમતો, આનંદી, મીઠો, લુચ્ચો બાળ એ ઇરૉસ સદાસર્વદા હસતો હોતો નથી. એ ક્યુપિડ મટી ઇરૉસનું સ્વરૂપ ધરે છે ત્યારે કોઈ વેળા નિર્દય, નિષ્ઠુર, આવેગમય અને કામપૂર્ણ બની જાય છે અને એ સ્વરૂપમાં તે મનુષ્યોને દુઃખ તથા આફત સમાન થઇ પડી તેમને નાશ અને મૃત્યુ ભણી જ ઘસડી જાય છે.

ક્યુપિડનાં આવાં બે સ્વરૂપ પેઠે એની માતા વીનસના પણ બે ગુણપ્રકાર આલેખાયેલા છેઃ પ્લેટોએ પોતાના પ્રખ્યાત સંવાદ 'ધ બૅન્કવેટ'માં તેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. જે કાંઇક સારું, ભલું, ઉમદા, સુંદર અને પવિત્ર હોય તે બધાનું મૂળ તે 'વીનસ યુરેનિયા': વીનસનો બીજો ગુણપ્રકાર તે 'વીનસ પેન્ડેમસ': સાવ અસભ્ય, નિર્લજ્જ, કેવળ કામની પૂતળી, આમોદપ્રમોદની રાણી ને શુક્રવારની રાતે ચાલતા પિશાચનૃત્ય (હિંદુઓના વામમાર્ગીઓની મલિન પૂજાના આચરણસ્વરૂ જેવા વિધિ)ની એ અધિષ્ઠાત્રી લેખાઈ છે. આપણા એક ગ્રહ 'શુક્ર'નુ અંગ્રેજીમા જે 'વીનસ' એવુ નામ અપાયું છે તે રોમનોની સૌંદર્યદેવી આ 'વીનસ' ઉપરથી જ અપાયું છે. સમસ્ત નભોમંડળમાં શુક્રતારક સ્વરૂપવાન વીનસ જેવો જ સૌથી સુંદર જોવામા આવે છે.

ઇરૉસ અને સાઇકી

વીનસનુ નગ્નસ્વરૂપ ઇરૉસ છે. એ ઇરૉસ પોતાની માતાની સાઇકી નામની એક પરિચારિકા સાથે પ્રેમમા પડ્યો. સાઇકી એ ગ્રીક દંતકથા પ્રમાણે આત્માનુ સંતાવાચક નામ છે. કથા છે કે ઇરૉસ પોતાની એ પ્રિયાની મુલાકાત હમેશા અંધકારમા જ લેતો, તેથી સાઇકી તેને જોઈને પિછાણી શકતી નહોતી. આ વસ્તુસ્થિતિને ટાળવા સાઇકીની સખીઓએ તેને સમજાવી કે જ્યારે તેનો આ છૂપો પ્રેમી નિદ્રાવશ થાય ત્યારે દીવાના પ્રકાશમા તેનુ મો જોઈ લેવું, એટલે એ કોણ છે તે જણાઈ આવશે. સાઇકીએ તેમ કર્યું, પણ હર્ષ અને આવેશમા ગભરાટને

લઈને દીવાના તેલનું એક ટીપું સૂતેલા પ્રીતમ પર પડ્યું. એથી જાગી ઊઠેલા ઇરૉસે સાઇકીનો આવો આજ્ઞાભંગ જોઇ એને તજી દેવાનો વિચાર કર્યો. અને સાઇકીને શિક્ષા આપવાનું કાર્ય ઇરૉસે વીનસને સોંપ્યું. વીનસે સાઇકીને પ્રથમ તો ખરે જ દૂભવી અને એ બંનેના પુનઃમિલનમાં વિઘ્નરૂપ થઇને જ રહી; પરંતુ એ બધા સંકટ સમય દરમ્યાન સાઇકી તો જેવી ને તેવી નમ્ર, મીઠી અને સહનશીલ જ રહી. એ જોઇ અને વીનસનું દિલ પીગળ્યું. તેણે ગઈગુજરી ભૂલી જઈ તેમને પરણાવ્યાં અને તેમના લગ્નસમારંભ અને નૃત્યમાં હોંસભેર ભાગ લીધો. સાઇકી અને ઇરૉસની આ દંતકથા અતિ રસમય છે, તેમાથી આધ્યાત્મિક જ્ઞાન જડી શકે એમ છે. ઉપરાંત આ કથા દ્વારા એક સદુપદેશ પણ મળી રહે છે કે એક વાર પ્રણયદેવતાના પાશમાં આપણે જઇ પડીએ, પછી કોઇ અત્યન્ત સબળ કારણ વિના ખાસ દીવો ચેતાવવાની ખણખોદ ન કરવી. અને સુખી રહેવું હોય તો અમુક વાતોને બહુ જ નજદીકથી જોવાનું બનતા લગી માંડી જ વાળવું.

વીનસપૂજા અને તેનાં ચિહ્નો

પૂર્વે ગ્રીસ તથા રોમમાં પણ વીનસ-પૂજા સામાન્ય હતી. સાગર-કન્યા લેખે સમુદ્રમાં તુફાની મોજાંઓને ત્વરિત શાન્ત કરી નાખવાની એનામાં સત્તા ને શક્તિ હોઈ દરિયાકાંઠાના બંદરોમાં વીનસની ખાસ તથા વિશેષ પૂજા થતી. વીનસ દેવીનાં મુખ્ય મંદિરો તે વેળાએ સાઈપ્રસ, કાઇથેરા, નીડસ, કૉરિન્થ, થાબીસ, સિસિલી તથા ઍથેન્સમાં હતાં. એની પૂજાનાં પ્રતીક તરીકે કાચબો, કબૂતર, રાજહંસ, મત્સ્ય, સસલો અને બકરો ખાસ વપરાતા. ઉપયુક્ત પ્રાણીઓનાં ઘાટરૂપ અને ગુણદોષોને લઇને વીનસ સાથે તેમનો સંબંધ યોજાએલો ગણાય છે. વીનસના ધર્મ સંપ્રદાયનો સૌથી જૂનામાં જૂનો પ્રકાર પાફોસ ખાતે હતો, જ્યાં દંડ તથા પિરામિડની આકૃતિઓની આસપાસ બળતી જ્યોતિઓ રાખી વીનસની મૂર્તિઓને આરાધવામાં આવતી હતી.

વીનસ અને કળા

ધર્મ અને સૌંદર્ય આ બે કારણોએ સદૈ લલિતકળાઓને જેટલું પ્રોત્સાહન આપ્યું છે, એમાં જેટલું વૈવિધ્ય ને વિશિષ્ટતા આણી છે, અને પૃથ્વી ઉપર જેટલું સૌંદર્યનું સ્વર્ગ ઉતાર્યું છે, તેટલું કશાથી થવા પામ્યું નથી. જગતભરની બે સુવિખ્યાત સ્ત્રી-વ્યક્તિઓમાંની એક, ઈશુ ખ્રિસ્તની માતા મરિયમ(મેરી મૅડોના)ની ધર્મભાવનાને લઇને અને 'વીનસ'ની સૌંદર્યપ્રિયતાને લીધે એમ એ બેનાં ચિત્રો તેમજ પ્રતિમાઓ, જેટલી સંખ્યામાં બનવા પામી છે તેટલી અન્ય કોઈ પણ બે સ્ત્રીવ્યક્તિઓ અંગે અદ્યાપિ હોતા કે થવા પામી નથી.

ઈટાલીના ફ્લૉરેન્સ શહેરના સંગ્રહાલયને અને ફ્રાન્સના લુવ્રના સંગ્રહસ્થાનને શોભાવતી, સર્વોત્કૃષ્ટ લેખાતી બે પ્રતિમાકૃતિઓ તે 'વીનસ ડી મેડીચી' અને 'વીનસ ડી મિલો' સ્ત્રીસૌંદર્યના આદર્શ તરીકે વિશ્વવિખ્યાત છે. આજ પણ જગતભરની શ્રેષ્ઠ સુંદરીઓનાં સૌંદર્યનુ ધોરણ અને તેમનાં સુરેખ સુડોળ શરીરનાં માપ વીનસની આકૃતિને આધારે જ મપાય છે.

સ્ત્રી-દેહલતાનું આદર્શ ઘાટ-પરિમાણ

વીનસ સમી આદર્શ દેહલતા પ્રમાણે સ્ત્રી-શરીરના પ્રત્યેક અંગઉપાંગનું માપ-પ્રમાણ કેટલું હોવું ઘટે તેનું પણ સૌંદર્યવિજ્ઞાનીઓએ નીચે મુજબ પરિમાણ નક્કી કર્યું છે: ગ્રીવા–૧૨.૬ ઈંચ; ઉરપ્રદેશ–૩૫.૨; કટિ–૨૬.૨; નિતંબ–૩૭.૮; સાથળ–૨૨.૨; પિંડી–૧૩.૦; ભુજા–૧૨.૦; અગ્ર હસ્ત (fore-arm) ૯.૪; કાંડું–૫.૯; ઊંચાઈ–૫ ફીટ અને ૩.૨ ઈંચ; વજન–૧૧૯.૪ રતલ.

પુરાણ કથાઓએ કથેલી અને કવિઓએ કવેલી કુડીબંધ વીનસકથાઓ આપણને વાંચવા મળે છે. એમાંની એકેકી કથાને લગતી એક નહિ પરંતુ સંખ્યાબંધ ચિત્રાકૃતિઓ જુદા જુદા પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારોએ પોતપોતાના વિચાર અને શૈલી પ્રમાણે ચીતરી, તેમને વિધવિધ નામ આપી જગત સમક્ષ ભેટ ધરી છે. ભલભલા નામાંકિત કલાકારોએ વીનસને કલામાં ઉતારવામાં પોતાની કલાનું ગૌરવ તથા સાર્થક્ય માન્યું છે. એ દરેકમાં પ્રત્યેક વીનસ જુદીજુદી જણાય છે: કેટલીક ખરે જ સૌંદર્યના નમૂના સમી, તો કોઈક વીનસ તો કેવળ નામ પૂરતો જ ઉપયોગ દાખવતી, ઊતરતી કક્ષાની અને એકાદ બે તો બદસૂરત અને નિર્લજ્જ.

કુદરતમાં વીનસનું સ્થાન

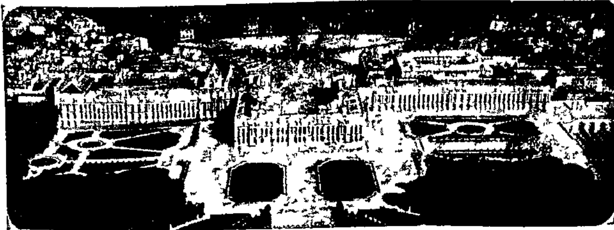
નવ વિદ્યાદેવીઓની કૃપાપાત્ર વીનસનાં રૂપ, ગુણ, હક, અધિકાર, કર્તવ્ય અને કલાકૌશલ એટલા વિવિધ હતા કે વિશ્વની એ સર્વોત્તમ સુંદરી જગતના ઇતિહાસમાં એક નહિ પણ અનેક ઉપમાઓથી અને ઉપનામોથી જાણીતી થઈ છે. આકાશ અને સાગર સાથે એના જન્મ-સંબંધથી એ 'નભ-સાગરની દેવી' લેખે ઓળખાઈ છે; સ્ત્રી-સૌંદર્યનો આદર્શ હોઇ એ 'સૌંદર્યદેવી' તો છે જ; પ્રેમ આપવો ને લેવો એ એનું જીવનકાર્ય, એટલે એ 'પ્રણય-દેવી' યે ખરી; યુદ્ધમા ભાગ લઈ અનેક વીરપુરુષોને રક્ષેલા એટલે 'વિજયદેવી' પણ હતી; ક્ષેત્ર, પુષ્પ અને વસંત સાથે એનો નિકટ સંબંધ હોઈ એ 'પુષ્પદેવી' તથા 'વસંતદેવી' લેખે પણ આલેખાઈ છે; વળી વાસના ઉપર એનું આધિપત્ય હોવાથી એ 'રતિ' પણ હતી; અને છેવટે, અનેક સંતાનોની માતા બનીને એણે અસંખ્ય કુટુંબો સ્થાપેલાં એટલે એ 'ગોત્રદેવી' લેખે પણ પ્રસિદ્ધ થઈ છે.

૩
લુવ્ર

હિમાલયને માત્ર પહાડ તરીકે સંબોધવો, તાજ મહાલને ફક્ત મકબરો જ કહી વર્ણવવો ને પિરામિડોને ફેરોહ બાદશાહોના કબ્રસ્તાન લેખે જણાવવા એ જેમ એમનુ માન ઘટાડવા બરાબર ગણાય, તેમ લુવ્રને કેવળ એક 'કલા-સંગ્રહસ્થાન' (Art Museum) જ ગણી કાઢવુ એ એની મહત્તા ને નામનાને ઝાંખપ લગાડવા જેવુ લેખાય લુવ્ર (The Louvre) તો એની જાતમા એક આખુ જગત જ કહેવાય

અજાણ્યા કો પ્રવાસી સહેલાણીને લુવ્રના ગંજાવર વિસ્તાર માત્રનો ખ્યાલ થતા જ આદરયુક્ત ભીતિ ઊપજ્યા વિના રહે નહિ પૅરીસની વચ્ચોવચ્ચ, સીન નદીને કાંઠે, ૫૦૦ એકર (એટલે શહેરના ૪૫ વિભાગ) જેટલી વિશાળ જગ્યા રોકીને લુવ્ર ઊભુ છે ધૂળિયા ભૂરા રંગની ત્રણ મજલાવાળી, એક કિલ્લા સમી એ ભવ્ય ઇમારત બે 'ઇફિલ ટાવર'ની આખી ઊંચાઈને લંબાઈમા ગોઠવવા જેટલી લાંબી છે! બે જંગી ચોરસ ચોગાન તથા મકાનની બે વિસ્તૃત જબરજસ્ત પાંખો સહિતનુ લુવ્ર નમણી 'સીન'ને તીરે કોઈ રુઆબદાર સુંદર રાજમહેલ સમુ સોહે છે

ઇતિહાસ કહે છે કે લુવ્ર કાંઈ એકીવેળાએ એક સામટું બંધાયુ નહોતું પૂર્વે એ એક રાજગઢ હતો ફ્રેન્ચ રાજાધિરાજ ફિલિપ ઑગસ્ટસ બીજા (૧૧૬૫ ૧૨૨૩)એ તે બાંધેલો ફ્રેન્ચ સમ્રાટ ફ્રાન્સિસ પહેલા(૧૪૯૪ ૧૫૪૭)એ એને જમીનદોસ્ત કરાવ્યો એના સમયમા અને પછીથી એના ઉત્તરાધિકારી રાજકર્તાઓએ એ જ સ્થળે, તે સમયના પ્રસિદ્ધ સ્થપતિ પીઅરી લેસ્કૉટ



લુવ્ર જગતનું સૌથી જંગી અને સમૃદ્ધ કલા ધામ પાંચસો એકરમા પથરાએલા એક વારના એ વિરાટ રાજમહેલના હજારો એ રડાઓમા દુનિયાની એકેએક પ્રાચીન અર્વાચીન ચિત્ર શિલ્પ શૈલીની અને એકેએક કલા કારીગરીની પ્રતિનિધિરૂપ મોંઘામા મોંઘી પાંચ લાખ ચુનંદી કલાકૃતિઓ સંઘરાએલી છે

હસ્તક એક ભવ્ય રાજમહેલ ચણાવવા માંડયો. ક્રાન્તિ-યુગમાં તેમા જુદેજુદે વખતે નવીનવી પાખો બંધાતી ગઈ. વળી જે જગ્યાએ આજે લુવ્ર એક સર્વોત્તમ કલા-ધામ તરીકે ઊભુ છે તે સ્થળની સાથે એક જાણવાજોગ યાદગાર ને કરુણ ઐતિહાસિક પ્રસંગ પણ સંકળાએલો છે. આજથી ચાર સૈકા પહેલાં ફ્રાન્સની રાજપ્રતિનિધિ (regent) રાણી કૅથૅરીન દ મેડીચી (૧૫૧૯-૧૫૮૯) એ, ૨૪મી ઑગસ્ટ ૧૫૭૨ની કારમી રાત્રે ૫૦,૦૦૦ પ્રોટેસ્ટન્ટોને અહીં કતલ કરાવ્યા હતા. તવારીખમાં આ ખૂનખાર પ્રસંગ 'મૅસૅકર ઑવ સેઈન્ટ બાર્થોલોમ્યુ'ના નામે પ્રસિદ્ધ છે. આમ લુવ્ર એક ભવ્ય રાજગઢમાથી રાજમહેલમાં પલટાઈ, છેવટ તેનો ઉપયોગ, ૧૭૮૯ની સૌથી પહેલી રાજક્રાન્તિ બાદ, લલિતકલાના એક મહાન-મા મહાન સંગ્રહસ્થાન રૂપે થવા લાગ્યો.



લુવ્રમા છેક પ્રાગૈતિહાસિક કાળથી (ઉપર) તે આધુનિક મૉડર્ન શૈલી સુધીનાં સિલસિલાબધ ચિત્રો છે. (નીચે) આખા લુવ્રમા બીજા નંબરે સર્વોત્તમ ગણાતુ વાન ગૉઘનું મૉડર્ન શૈલીનુ ચિત્ર 'ઑવર્સનું દેવળ' પ્રાગૈતિહાસિક અને મૉડર્ન એ બન્ને શૈલીઓની ચિત્રણમા રહેલી ઊર્મિની ભલિષ્ઠતા નોંધપાત્ર છે.

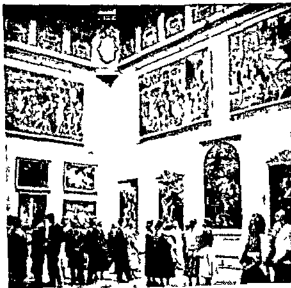


સૃષ્ટિના આ સર્વશ્રેષ્ઠ સગ્રહાલયને 'લુવ્ર' નામ શાથી મળવા પામ્યું હશે એ વાત હજી અંધકારમા જ છે. પરતુ ધારવામાં આવે છે કે આ નામ સ્થાપત્યને લગતા પ્રાચીન ફ્રેન્ચ ભાષાના 'Loover' (લૂવ) શબ્દમાથી થવા પામ્યુ છે. પૂર્વે મધ્યકાલીન યુગમાં કિલ્લાઓને મથાળે જે નાનો મિનારો બનાવાતો, અને મોટી ઇમારતો તથા મકાનોમાંના મુખ્ય ખંડને માથે (ધૂંવો બહાર-નીકળી જવા સારુ) જે ખુલો ઘુમ્મટ બનતો તેને 'લુવ' કહેતા. આજનુ લુવ્રનુ મ્યૂઝિયમ અસલમા મિનારા અને ગુંબજ ધરાવતો એક ગઢ જ હતો. જોકે પછી કિલ્લો ગયો અને મહેલ આવ્યો, ને મહેલ વિશાળ થતો જઈ તેમા મ્યૂઝિઅમ મડાયુ, છતા ફ્રેન્ચ જનતાને મોએ ચડેલો 'લુવ' શબ્દ તો ચાલુ જ રહ્યો.

'લુવ્ર' એટલે રમણીય પારીસની એક અત્યુત્તમ, સુંદર, જંગી show-window (નિદર્શન-ગવાક્ષ); પૃથ્વીનુ પ્રધાન કલાધામ; ને યુરોપની સરસમા સરસ જોવા લાયક સાત ઇમારતો પૈકીની એક સુંદર ઇમારત. દરરોજ ૭૦૦૦ જેટલા સ્થાનિક અને વિદેશી સહેલાણી-ઓ તેની મુલાકાત લે છે; અને કેવળ ઉપરછલ્લુ જે કાંઈ આછુંઆછુ જોઈ શકાય તે પરથી પણ 'મ્યૂઝિયમ તે આનુ નામ' એવો આનંદોદ્ગાર કાઢ્યા વિના પાછા વળતા નથી. ફક્ત ૧૪ સેન્ટના નજીવા દરે, લુવ્રના ઊંડા પેટાળમા પ્રવેશ્યા બાદ તેનો અમાપ ખજાનો નિહાળવા કલાકોના કલાક બલ્કે દિવસોના દિવસો ચાલ્યા જશે તો યે કદી થાક લાગવાનો નથી, એમ જાણીને, પ્રવાસી-ઓ ડહાપણ વાપરી, એ 'સોહામણી ભુલભુલામણી'મા પ્રવેશવા પહેલાં જ નદી પર આવેલા પુલની પેલે પારના



(ઉપર) વાન ગૉઘનુ એ પ્રખ્યાત ચિત્ર જ્યા છે તે દર્શાવતો લુવ્રનો ઓરડો, જેમા ડાબી બાજુ એ કલાકારે સ્વહસ્તે દોરેલી પોતાની તસ્વીર દેખાય છે, જે એટલી જ ખ્યાત છે (નીચે) લુવ્રનો 'સૅલાં કારે' નામનો ઈટાલિયન ચિત્રકૃતિઓનો ઓરડો, જેમા ઈ. ૧૮૧૦મા સમ્રાટ નેપોલિયનનું શાહઝાદી મેરી લુઇ સાથે લગ્ન થયુ હતુ



ઉપાહારગૃહમા નાસ્તોપાણી કરી લેવાનું ચૂકતા નથી

ત્રણ મજલા ધરાવતા લુવ્રમા એક નહિ પણ એકી સાથે ૭ મ્યૂઝિયમો છે, જેમા બધી મળીને લગભગ પાચ લાખ કલાકારીગીરીની વસ્તુઓ પડેલી છે! એ સર્વને જોઈ વળવુ તે આપણી શક્તિ બહાર છે એમ સમજી ૧૫૦૦ ફ્રૅન્ક યાને ચાર ડૉલર (વીસ રૂપિયા) 'ભોગ કરીને', એક ફાકડા યુવક યા યુવતીને 'ગાઇડ' તરીકે રોકી આપણા ભાગ્યમા જેટલુ જોવાનુ હોય તેટલુ જોઈ વળતુ રહ્યુ. તેઓ ફ્રેન્ચ હોવા છતાં અંગ્રેજી છટાથી બોલી જાણે છે. શરૂમા તો લુવ્રના ત્રણ મજલાઓમાં કેવો કેવો મૂલ્યવાન ખજાનો ભરેલો છે તેનો સમગ્ર ખયાલ મેળવીએ.

પ્રથમ આપણે પહેલા મજલામાં દાખલ થઈએ. એ હોલા માળની વિશાળતાનો ખયાલ આટલા જ ઉપરથી આવી શકશે કે એમા ૨૦૦૦ મોટા ખડ છે અને પ્રત્યેક ખંડ ચાર ચાર ઓરડા ધરાવે છે! એમા પ્રાચીન કાળની પ્રતિમાઓ, શિલ્પ–કલા–કારીગરીની અસંખ્ય વસ્તુઓ, રોમન નકશીકામ, મધ્યકાલીન તથા નવનિર્માણ-સમય (રૅનેઝાં)નુ શિલ્પકામ, પુરાતન મિસરની કલાકારીગરીના નમૂનાઓ, દક્ષિણ-પશ્ચિમ એશિયા તથા પ્રાચીન કાર્થેજ શહેરની ઉમદા કલાકૃતિઓ તથા ૧૭થી ૨૦મી સદીની ફ્રેન્ચ પ્રતિમાઓ ને કલાસામગ્રી સંઘરાએલી છે.

બીજા માળ પર તાજેતરમા એના સંગ્રહની રચના અને ગોઠવણીમા ફેરફાર કરવામાં આવ્યો છે એમા વિદેશી કલાકારોનાં ચિત્રો વિવિધ કલાશૈલી (school) વાર ગોઠવેલા છે. જગત્પ્રતિભા સમા લીઓનાર્દો દ વિંચી (ઇટાલિયન ૧૪૫૨-૧૫૧૯) કૃત 'વર્જિન ઑવ ધ રૉક્સ' અને 'મોના લિસા' વગેરે, રૅફાએલ (ઇટાલિયન ૧૪૮૩ ૧૫૨૦) કૃત 'બાલ્થાસાર' અને 'મોના વિથ ધ જ્યુ' વગેરે, કોરેગીઓ (ઇટાલિયન ૧૪૯૪ ૧૫૩૪)નુ 'મૅરેજ ઑવ સેન્ટ કૅથેરાઇન, વેલાસ્કવેઝ (સ્પૅનિશ ૧૫૯૯-૧૬૬૦), એલ ગ્રેકો (સ્પૅનિશ ૧૫૪૪ ૧૬૧૪) મ્યુરિલો (સ્પૅનિશ ૧૬૨૭-૧૬૮૨) તથા ગોયા (સ્પૅનિશ ૧૭૮૬ ૧૮૨૮) જેવા મહારથીઓના કલારત્નો ઉપરાત 'નવનિર્માણ સમય' (રૅનેઝાં)ની જગવિખ્યાત ચિત્રકૃતિઓ અહીં વિરાજે છે

આ મજલામા ખાસ જોવા લાયક તો સુવિખ્યાત કલાકાર રેમ્બ્રા (ડચ ૧૬૦૬-૧૬૬૦)ના સુન્દર ને એકેકથી ચડિયાતા ચિત્રો છે તદુપરાત મેરી ડી મેડીચી (ફ્રાન્સની રાજપ્રતિનિધિ રાણી ૧૫૭૩-૧૬૪૨)એ પોતાના લક્ઝમ્બર્ગના રાજમહેલમા સુશોભન અર્થે પ્રસિદ્ધ ફ્લેમિશ ચિત્રકાર રૂબેન્સ (૧૫૭૭-૧૬૪૦)ના અને તેના શિષ્યોના હસ્તે જે ૨૧ રૂપક-કથાચિત્રો (allegorical ચિત્રો) બનાવડાવેલા, તેમાના ૧૮ ચિત્રો પણ ત્યા પ્રેક્ષકોનુ લક્ષ ખેંચતા મોજૂદ છે ઉપરાત, આ મજલામા અતિ મનોહર એવા



ઈમ્પ્રેશનિસ્ટ શૈલીના કલાકાર ક્લૉડ મૉનેતનુ ચિત્ર 'બગીચામા'

માટીના પાત્રો, શોભાયમાન રાચરચીલા, સુશોભિત ચિત્ર-યવનિકા (screens), પડદા ને પિછવાઈઓ, સોનુ રૂપુ કાસુ પિત્તળ આદિ ધાતુઓની કલાકારીગરી, મીનાકારી, ઝવેરાત તથા હાથીદાતનુ નકશીકામ આદિનો સમૃદ્ધ સગ્રહ છે વળી કૉરોટ (૧૭૯૬ ૧૮૩૨) મિલે (૧૮૧૪ ૧૮૭૫) આદિ બ્રિટિશ તેમજ ફ્રેન્ચ નામાકિત કલાકારોની કૃતિઓ તથા ઐતિહાસિક ચિત્રોનો પણ એક અલાયદો વિભાગ જ આ માળ ઉપર છે

ત્રીજે માળે મોટે ભાગે ફ્રેન્ચ કલાકૃતિઓનો જ સમાવેશ થએલો છે એમા ખાસ કરી પ્રસિદ્ધ ફ્રેન્ચ ચિત્રકારો મૉનેત (૧૮૪૦ ૧૯૨૬), દેગાસ (૧૮૩૪-૧૯૧૭) અને સેઝા (૧૮૩૯-૧૯૦૬)ના ચિત્રો આધુનિક પ્રેક્ષકનુ ખાસ લક્ષ ખેંચે છે. વળી આ માળ પર 'પૅવિલિયન ડી મારસન' નામક શોભનકલા (decorative art)થી ભરચક મ્યૂઝિયમ, મુસ્લિમ કલાકૃતિઓથી ભરેલુ 'મુસ્લિમ મ્યૂઝિયમ', એક 'સાગર કલા સગ્રહાલય' (naval museum) ઉપરાત દૂર પૂર્વના મુલ્કોની મનોહર સુન્દર વસ્તુઓ તથા આલા દરજ્જાના નકશીકામનો સગ્રહ પણ છે.

પ્રખ્યાત પ્રતિમાઓ અને ચિત્રાકૃતિઓ

આ તો જાણે લુવ્રનુ વિહગાવલોકન થયુ આ મહાન કલાધામનુ સવિસ્તર સપૂર્ણ વર્ણન કરવા માટે તો ચાર પાચ ગ્રથો પણ ઓછા પડે, એટલે આપણે તો માત્ર કેટલીક અગત્યની નોધપાત્ર કૃતિઓનો ઉલ્લેખ કરીને જ લુવ્રને 'જોયાનો' સતોષ માણી લઈશુ

જીવનમા ભાગ્યે જ મળે એવી દુનિયાભરની કેટલીક સર્વોત્કૃષ્ટ પ્રતિમાઓ જોવાનો લહાવો લુવ્રમા અવશ્ય મળે એમા મધ્યકાલીન ને નવ નિર્માણ કાળના મહાન ઇટાલિયન શિલ્પીઓ માઈકેલ ઍન્જેલો (૧૪૭૫-૧૫૬૪), બેનેવેન્યુટો સેલિની (૧૫૦૦-૧૫૭૧), ડેલા રોબીઆ (૧૩૯૯ ૧૪૮૨), ડોનેટો (૧૩૮૬-૧૪૬૬) આદિની આરસ અને કાસામા નિર્માણ કરેલી મોઘી તથા પ્રસિદ્ધ કૃતિઓ જોવા મળે છે તેમા ય ખાસ કરીને મૂર્તિકારોમા સર્વશ્રેષ્ઠ, સુવિખ્યાત અને અજોડ એવા 'આરસસ્વામી' (માસ્ટર ઑવ માર્બલ) માઈકેલ અન્જેલોએ ઘડેલી નિજમુખાકૃતિ દાખવતી પોતાની અધ પ્રતિમા (બસ્ટ) એવી તો સપ્રમાણ અને આમેહ્ય છે, એનુ કલાસૌંદર્ય, એના એકેએક ઉપાગમા, એની એકેએક રેખામા, એના પ્રત્યેક ઊંડાણમા અને ઉપસાટના ઘાટીલા પણામા એવુ તો ઉત્કૃષ્ટ આકર્ષણ છે કે એક વાર એ શિલ્પકૃતિ પર નજર પડયા બાદ ત્યાથી ખસી શકાતુ નથી તેને ફરી ફરી નિહાળવાનુ મન થયા જ કરે છે એના ઉન્નત શીર્ષની કેશ-શોભા, વિશાળ ભાલ પરની ચિંતન-જનિત રેખાઓ, અને અકળ્ય આત્મભાવને



કડપી ને જોરીલા આલેખનોમા સગીન ભાતરચના લાવનાર ફ્રેંચ કટાક્ષ કલાકાર ઑનોરે દૉમીએરનુ એકરગી આલેખન



આઠ વર્ષની વયે નમાયા બનેલા કલાકાર રફાએલના 'મડોના' (માતૃમૂર્તિ મેરી)ના ચિત્રો જગવિખ્યાત બન્યા તેની પાછળ એની માતૃપ્રેમની ઝંખના હતી આ ચિત્ર એટલું ચોટદાર છે કે એલગ્રેકો જેવા સમર્થ કલાકારે તાલીમ માટે તેમાના બાળ ઈસુની નકલ કરી હતી.

નિતારતા કરુણ નેત્રો, વૃદ્ધાવસ્થાનું ગૌરવ વ્યક્ત કરતી દાઢી મૂછની ભવ્યતા આદિ નિહાળતા આપણુ દિલ હાલી ઊઠે છે પરંતુ આ શું? આ સર્વાંગ સુંદર મૂર્તિની નાસિકા, સોનાની થાળીમા લોઢાની મેખ જેમ, બેડોળ ને બદસૂરત કેમ? વાત એમ છે કે એન્જેલો જ્યારે એની યુવાવસ્થામા સાનમાર્કો ખાતેના મેડીચીના બગીચામા પ્રતિમાકલાનુ શિક્ષણ લેતો હતો ત્યારે એક વેળા કોઈ સહાધ્યાયી જોડે ઝગડો થતા, તેણે જોરથી ફટકો લગાવી માઈકલનુ નાક એવુ તો ભાગી નાખ્યુ કે તે જિંદગીભર ફૂબડુ જ રહેવા પામ્યુ, અને તેની ગ્લાનિએ એના સમગ્ર ભાવિ જીવનને છાઈ દીધુ

લવમાના મોટા ભાગના 'પ્રાક્કાલીન' (પ્રિમિટિવ) સમયના ચિત્રોમાના ઘણા તો નેપોલિયને જીતેલા મુલકોની લૂટેલી મીરાસ છે બાકીના ખરીદાએલા કે સારેથી સેવા એલા છે, જેમા ઇંગ્લિશ ચિત્રકાર સાઈમન માર્ટિની (૧૨૮૩ ૧૩૪૪)નુ એક સાવ નાનકડુ પણ મહા મૂલ્યવાન ચિત્ર 'Christ carrying the Cross' માત્ર ૨૦૦ ફ્રાન્કની નજીવી કિંમતે ખરીદાએલુ!

સર્વથી સમૃદ્ધ અને તેજસ્વી ખંડ

લુવ્રનો એક ખુણિયાળો ખડ જે Seven Meter Room કહેવાય છે તે તો આખો પૂર્વકાલીન મહાન ઇંગ્લિશ ચિત્રકારોની કૃતિઓ થી સમૃદ્ધ હોઈ તેની તસુ યે તસુ જગા પ્રકાશ માન રંગોથી ઝળાહળા થતી પ્રેક્ષકોની આંખો આંજી નાખે છે જે ખડમા અન્ય જગપ્રસિદ્ધ ચિત્રોની સાથે આપણને મહાન કલાસ્વામી લીઓ નાર્દો દ વિંચીની એકસામટી ૬ કલાકૃતિઓ, એવા જ કલાસ્વામી રફાએલના ડઝનબધ ચિત્રણો ને મહાસમર્થ ટીશ્યાના સુદરમા સુદર ૧૭ ચિત્રો હોય, તે સ્થાનની શોભા સુદરતા અને સૌંદર્ય સમૃદ્ધિનુ તો પૂછવુ જ શુ!

૯ 'મોના લિસા'

માનવીના દિલોદિમાગને હેરાન કરી મૂકનાર જગતનુ સૌથી નામીચુ ચિત્ર, માનવમનનો કોઈ ભૂતાવળ પેઠે કબજો લઈ બેસનારી (haunting) તસ્વીર, તે 'મોના લિસા' એના માયાવી, મોહક ને રહસ્યમય સ્મિતને અમર કરનાર જગવિખ્યાત કલાકાર લીઓનાર્દો દ વિંચી અદ્ભુત બુદ્ધિમત્તા ધરાવતો ચિત્રકાર, શિલ્પી, ઇજનેર, કવિ, શરીરશાસ્ત્રી તથા અનેક કલાકસબનો સ્વામી એવો સર્વતોભદ્ર પ્રતિભાવાળો ગજબનો કલાકાર થઈ ગયો કોઈ અકળ સ્મિત દાખવતું એનુ આ અત્યાકર્ષક ચિત્ર 'મોના લિસા' 'La Gioconda'ના નામે પણ જાણીતું છે વિંચીએ ફ્રાન્સેસ્કો દેલ ગાયોકોન્ડાની પત્ની મોનાને 'મૉડેલ (આદર્શ પ્રતિમા પાત્ર) તરીકે રાખીને પહેલા ૩૦×૭૧

ઈચના કાષ્ઠફલક પર એ ઉતરેલું. પછી ફ્રેન્ચ સમ્રાટ ફ્રાન્સિસ પહેલાએ વિંચીને ખાસ ફ્રાન્સ બોલાવી એની પાસે તેને કૅનવાસ ઉપર ચિત્રાંકિત કરાવ્યું, અને ૪૦૦૦ સુવર્ણ-મુદ્રાથી ખરીદી લીધું. કોઈ કોયડા સમું ગૂઢ સ્મિત દાખવતું આ અદ્ભુત ચિત્ર આરંભથી જ પ્રેક્ષકોની કલ્પનાને ઉત્તેજતું, દિલને હરી લેતું, દિમાગને હેરાન કરતું અને કેટલાક નબળા મનના માણસો ઉપર તો વિપરીત અને વહેમી અસર કરતું થઈ ગયું. રાજા ફ્રાન્સિસે એને પોતાના ફૉન્ટેન્બ્લોના મહેલના સ્નાનાગારમાં ટાંગ્યું, અને મહાન નેપોલિયને એને પોતાના તુઈલીઅર્સના રાજપ્રાસાદના શયનખંડમાં રાખ્યું હતું. એ અનેક વાર ચોરાયું ને વર્ષો સુધી ખેપતા રહ્યા બાદ પાછું આપમેળે પોતાની જગ્યા પર આવીને હાજર થઈ ગયું; એની અનેક નકલો થઈ; અને ઘણા કલાસંગ્રાહકોએ 'એની મૂળ કૃતિ તો અમારી જ પાસે છે અને લુવ્રમાં તો એની નકલ જ માત્ર છે,' એવો દાવો કર્યો છે. એ ચિત્રને લગતી વાત જરા વિસ્તારથી કહેતો એક અલગ લેખ (એ સ્મિતનો ભેદ) આ પુસ્તકમાં આપેલો છે. કૌતુકની વાત તો એ છે કે મૉનાને લુવ્રમાં બિરાજ્યાને ચાર સૈકાં થઈ ગયા છે તો પણ હજી ય, આ વીસમી સદીમાં પણ મૉનાના ઘેલા કેટલા ય પ્રશંસકો 'મૉના'ને અવારનવાર લુવ્રના સરનામે ટપાલમાં પ્રેમપત્રો પણ પાઠવે છે!

૧૯૧૧ના ઑગસ્ટના એક દિવસે, અરીસા બનાવવાનો ધંધો કરતા, પેરુગિયા નામે એક ચાલાક ઇટાલિયને કોઈ યુક્તિથી લુવ્રની લિસાને તફડાવીને ભાગીતૂટી એક મંદૂકના છૂપા તળિયામાં સંતાડી લઈ જઈ એ ચિત્ર ફ્લૉરેન્સના કોઇ સંગ્રહકારને વેચી માર્યું. પરતુ લિસાને લુવ્રમાં આવ્યા વિના ચેન પડયુ નહિ, એટલે થોડા સમય બાદ એ ચિત્ર ફરી ત્યાં પોતાને સ્થાને આવી ગયુ. પણ લાડકડી લીસાના ભાગ્યમા હજી ય કાઈ ખમવાનુ બાકી હશે તે, ૧૩મી ડિસેમ્બર ૧૯૫૬ના રોજ, ૪૨ની વયના એક બોલિવિઅન યુગો ઉમગાઝા વિલગાસે, લિસા પ્રત્યેના પ્રેમાવેશ (!)-થી, કે પછી એના ભેદી સ્મિતથી અકળાઈને ભાન ખોઈને, એના પર પથ્થરનો ઘા કરીને લિસાની કોમળ કોણીને સહેજ જોખમાવી દીધી! અધૂરામા પુરુ આ મૂલ્યવાન મોહક ચિત્રનો વીમો ઉતરાવી શકાતો નથી, કારણ કે એનુ નક્કી મૂલ્ય જ કરાવી શકાય એમ નથી! આ જ કારણે લુવ્રનો સમસ્ત ખજાનો વીમો ઉતરાવ્યા વિનાનો જ છે!

અમુક દિલજીત ચિત્રો

અગમ્ય અને અકળ લિસાને એના ગૂઢ સ્મિતના સાથમાં છોડી દઈને લુવ્રનો પ્રવાસી હવે એ તેજસ્વી ચિત્રખંડથી કાંઈક ઓછા ઉજ્જ્વલ ખંડમાં આવે છે. એમાં વેનીશીઅન કલાકાર Veronese (૧૫૨૮-૧૫૮૮)નુ ધાર્મિક ચિત્ર 'The Marriage at Cana', વેનીશીઅન કલાકાર Tinteretto (૧૫૧૮-૧૫૯૪), ફ્લૉરેન્ટાઇન કલાકાર Botticelli–બોતીચેલી (૧૪૪૫-૧૫૧૦), સ્પૅનિશ કલાકાર El Greco–એલ ગ્રેકો (૧૫૪૪-૧૬૧૪), ફ્લૉરેન્ટાઇન કલાકાર Fra Filippo Lippi (૧૪૦૬-૧૪૬૯), ઇટાલિયન કલાકાર Cosimo Tura (૧૪૩૦-૧૪૯૫) તથા Mentegna (૧૪૩૧-૧૫૦૬) આદિની મનહર કલાકૃતિઓ જોતાં એનાં નેત્રો ચકિત થઈ જાય છે. તેમાં ય ખાસ કરીને કૉસિમો તુરાનાં 'Saint Antoine of Padoue'માં સંત ઍન્ટનીની ભાવવાહી, ભક્તિભાવ-દર્શી મુખાકૃતિની સચોટતા, ને માન્તેનાના 'Saint Sebastian'ના વેદના દાખવતા કરુણ-દિવ્ય મુખભાવ તો પ્રેક્ષકના હૈયાને પિગળાવે એવાં ગણાય છે. ત્યાંથી આગળ જતા અન્ય નાના ખંડો આવે છે, જેમાં કલાકાર હૉલબેઇનનુ જગવિખ્યાત 'Erasmus' અને રોજર વૉન દરવેદનનુ 'Annunciation' આદિ મૂલ્યવાન કલાગ્રન્થો છે.

લુવ્રની પુનર્રચના

લુવ્રની ગોઠવણમા તેના અધિકારીઓએ બે મુખ્ય બાબતો વિષે ખાસ કાળજી રાખી છે: એક તો ચિત્રોની 'સંખ્યા' નહિ પણ તેની 'સરસતા'થી ખડને શોભાયમાન બનાવવો; ને બીજુ, જોવાતા ચિત્રોને એવી રીતે ગોઠવવા કે જેથી પ્રેક્ષકોની તન્મયતા ઉપર ભાર ન આવવા પામે. આ આશયને લક્ષમા રાખીને ઈ. ૧૯૩૨મા લુવ્રના સંગ્રહાલયની પુનર્વ્યવસ્થા કરવામા આવી, અને બીજા વિશ્વયુદ્ધ દરમિયાન સાંપડેલી તકનો લાભ લઈને લુવ્રના એક વેળાના ભીડાભીડ રખાએલા વસ્તુભડારને વિશ્રાન્તિ-પૂર્ણ કલામદિરમા ફેરવી દેવાયો. દાખલા તરીકે રેમ્બ્રાનાં





ઉપર: છેક તેરમી ચૌદમી સદીના પ્રાચીન ચિત્રોમા ખૂબ ખ્યાતિ પામેલું કલાકાર સાઈમન માર્તિનીનું આ ચિત્ર 'ક્રૉસ ઉપાડી વધસ્થાને જતો ઇસુ' માત્ર ૨૧।।×૧૦ ઇંચના માપનું જ છે, પણ એ ટચુકડા ચિત્રમા અનેક પાત્રોવાળો આવો વિષયફલક, તેમના દર્દમય મુખભાવ સાથે, સપ્રમાણ સયોજન અને જોરદાર શૈલીમા કલાકારે ગૂંથ્યો છે. (જમણી બાજુ) એડવર્ડ માનેતનું વિખ્યાત ચોટદાર ચિત્ર 'બસીવાળો' સપાટ તેજસ્વી રંગોમા પાત્ર ઉઠાવવાની કળાનો નમૂનો ગણાય છે.

૨૮ ચિત્રોમાંથી કેવળ ૧૪ જેટલાં જ ચુનંદાં ચિત્રો જોવા માટે રખાયાં અને બાકીના મેભાળપૂર્વક ઊંચે મૂકી દેવાયાં છે. આ રીતે યુદ્ધ પહેલાંના ૩૦૦૦માથી માત્ર ૧૫૦૦થી થોડાક જ વધુ જોવા અર્થે રખાયાં છે. ચિત્રોની આ ચૂટણીમાં બધી જ કાંઈ 'મહાન કલા કૃતિઓ' નથી. દાખલા તરીકે રૂમેન્સની કેટલીક અતિ માસલ નગ્નાકૃતિઓ તથા ફ્રેગનાંટની નાટકીય કૃતિઓ પ્રેક્ષકોને અણગમતો ઉકળાટ આપે, છતા એ અને એવાં અનેક ચિત્રો લુવ્રની દીવાલે લટકે છે, કેમકે ચિત્રકળાના ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ એમનુ દસ્તાવેજી મૂલ્ય છે, ને લુવ્રના 'ક્યુરેટગે'એ તેમને (ગમે—ન ગમે તો યે) પ્રેક્ષણીય લેખ્યાં છે.

વળી લુવ્રના ક્યુરેટરો એને સવિશેષ મહત્ત્વપૂર્ણ તથા પ્રગતિમાન રાખવા પણ આતુર છતાં એ દિશામા તેઓ સદા ધીર ગભીર અને સાવચેત રહે છે ઓગણીસમી સદીના છેલ્લા દાયકાઓમા જ્યારે નવા ઊભરી નીકળેલા ફ્રેન્ચ 'ઇમ્પ્રેશનિસ્ટ' ચિત્રકારો પોતાની અભિનવ ને ઉમદા કૃતિઓને લુવ્રમાં સ્થાન અપાવવા તલપાપડ થઈ રહ્યા હતા ત્યારે લુવ્રના અધિકારીઓ તે પ્રત્યે સાવચેત ઉદાસીનતા ધારણ કરી બેઠા હતા, અને વિદેશી ચિત્ર પરીક્ષકો થોડાક ફ્રાંકના નજીવા દામે જ્યારે તેની ખરીદી માટે પડાપડી કરી રહ્યા હતા ત્યારે ૧૮૯૪મા ૬૦ ઇમ્પ્રેશનિસ્ટ ચિત્રો લુવ્રને કેવળ ભેટ તરીકે અપાયા, તેમા-

થી ક્યુરેટરોએ માત્ર ૪૦ ચિત્રો આનાકાનીએ એટલે કે કમને સ્વીકારેલાં.

પરંતુ હવે એ આગલો અભાવ રહ્યો નથી. હવે તો ત્યાં મૅનેટની નગ્ન 'ઑલિમ્પિયા' અને દેગાસની 'એબ્સિન્થ ડ્રિંક્સ' જેવી કૃતિઓ જોવા મળે છે. છેલ્લાં બે વિશ્વયુદ્ધ બાદ આવાં ૩૦૦ જેટલાં ચિત્રોનો ભારે મોટો સંગ્રહ (ફ્રેન્ચ જનતાના મધ્યમ વર્ગ તરફથી ભેટ મળેલો), લુવ્રની અતગકમાં આવેલા 'Jen de Paume'ના મ્યૂઝિયમમાં અતિ આતુર ભાવે લોકો લુએ છે. અને આજે ક્યૂબિઝમ, ફ્યુચરિઝમ, એક્સ્પ્રેશનિઝમ, ઍબ્સ્ટ્રૅક્શનિઝમ આદિ અવનવાં 'ઈઝમો'ની શૈલીઓ દાખવનાં, રેન્વા, માને, સેઝાં, સીસલી, પિઝારો વગેરેનાં સંખ્યાબંધ ચિત્રો ઊલટથી જોવાય છે. જોકે ચિત્રજગતમાં અત્યારે વિખ્યાત બની રહેલા કલાકાર પિકાસો Picasso (મૂળે સ્પૅનિશ–પછીથી ફ્રેન્ચ, જન્મ ૧૮૮૧)નું એક પણ ચિત્ર લુવ્રમાં જોવા મળતું નથી, કેમકે એની અભિનવ ને ચિત્રવિચિત્ર શૈલીના સંખ્યાબંધ નમૂના પારીસના મૉડર્નઆર્ટ મ્યઝિયમમાં ખાસ અલગ પ્રકારે ગોઠવેલા છે.



તસ્વીરાલેખનના એક સમર્થ સ્વામી રફાએલે કરેલી પોતાના મિત્ર ને વિખ્યાત ઇટાલીઅન મુત્સદ્દી 'બાલ્થાસાર'ની જગનામી તસ્વીર.

લુવ્રનો એક બીજો જોવાલાયક ખંડ તે તેની 'ગ્રીક ગૅલેરી', જેમાં ગ્રીક અને રોમન પ્રતિમાકલાના સર્વોત્કૃષ્ટ નમૂના ખૂબ સુરુચિપૂર્વક ગોઠવાએલા છે. પ્રેક્ષકોની નજર આગળ અહીં જાણે આરસનું એક સ્વર્ગ ખડું થએલું લાગે. એ સ્વર્ગની સૌરભ ને રસધારાનુ આકંઠ પાન કરતો સુભાગી પ્રેક્ષક મસ્ત એટલો જ મહાત થઈ જાય છે, કે આ પ્રાચીન શિલ્પસ્વામીઓએ શા અદ્ભુત આલેહ્લ–કૌશલથી અહીં આરસના ભીતરમાં ગરવું ને બલિષ્ઠ પૌરુષ તથા લલિત રમણીઓનુ માર્દવ ઉતાર્યું છે! મોટે ભાગે આ બધી મૂળ ગ્રીક મૂર્તિઓની રોમન નકલો જ છે.

અહીંની સંખ્યાબંધ મનોહર શિલ્પમૂર્તિઓમાં *Prexitele*ની સુપ્રસિદ્ધ '*Venus of Cnidus*'ની સર્વાંગ સુરેખ સુઘોળ પ્રતિમા જોવા મળે છે. કહેવાય છે કે પ્રેક્સીટલેએ પોતાની ખૂબસૂરત પ્રેયસી Phryneને પ્રતિમાપાન (મૉડેલ) તરીકે રાખી આ બેનમૂન કલારત્ન ઘડેલું. ફ્રાઈનિ, ઈ. સ.ની ચોથી સદીમાં એક અતિ સુંદર ગ્રીક ગણિકા થઈ ગઈ. એ એટલી તો શ્રીમંત હતી કે એણે પોતાને ખર્ચે, ઈ. સ. પૂર્વે ૨૫૦૦ વર્ષ પહેલાંના નાઈલ નદીને બંને કાંઠે આવેલા પુરાતન મિસરના મહાન સુપ્રસિદ્ધ નગર થીબ્ઝની ભગ્ન દીવાલોને ફરીથી બંધાવી હતી. એના અદ્ભુત અને અનુપમ સૌન્દર્ય વિષે એક હકીકત જાણીતી છે કે દેવનિન્દાના ગભીર આક્ષેપમાંથી છેવટે એના વકીલે ભરઅદાલતમાં, પંચ સમક્ષ એની દેવકન્યા સમી દેહલતાને દેખાવડાવી, યુક્તિપુરઃસરના વક્તૃત્વથી એની નિર્દોષતાને સાબિત કરી, એને આફતમાથી ઉગારી હતી. આમ, વીનસ ઑવ સ્નાઈડસની એ પ્રતિમા માટે જગત આખું, રૂપરૂપના અંબાર સમી ફ્રાઈનેને જ આભારી રહેશે. એશિયા માઈનરની દક્ષિણે આવેલા સ્નાઈડસના ટાપુ ઉપર સૌંદર્યદેવી વીનસની પૂજા થતી તે પરથી આ મૂર્તિને 'Cnidian Venus' નામ મળેલું છે. પૂજા અર્થે મંદિરના પવિત્ર કુંડમાં સ્નાન કરવા માટે અંગવસ્ત્રને કાઢી તેને બાજુના સ્તંભ



તસ્વીરાલેખનના બીજા એક સમર્થ સ્વામી હાન્સ હૉલબેઈન કૃત 'નિકોલસ ક્રાત્ઝર', ઇગ્લંડના રાજા આઠમા હેન્રીનો વિદ્વાન જ્યોતિષી હતો. તેના હાથમાં, ટેબલ પર તથા પાછળની ભીંત અને ગોખલામાના જ્યોતિષના સાધનો ઉપરાંત સજીવ આબેહૂબતાને લીધે આ ચિત્ર, એ જ કલાકારની જગત્ખ્યાત તસ્વીર 'ઈરાસમસ'ની બરોબરી ગણાય છે.

ઉપર ડાબા હસ્તથી તે મૂકે છે, એવી આ પ્રતિમા છે. ઈ. પૂર્વે ૩૫૦માં એ ઘડાઈ હોવાનુ કહેવાય છે.

એવી જ આકર્ષક અને મોહક, લુવ્રના આ આરસ-સ્વર્ગના શ્રેષ્ઠ આભૂષણ સમી બીજી પ્રતિમા તે સુવિખ્યાત વીનસ દ મિલો. આ વીનસની પ્રતિકૃતિઓ તો ઘણા કલાધામોમાં જોવા મળે છે, પણ એની મૂળ પ્રતિમાને લુવ્રમાં જોવી એ માત્ર સદ્ભાગ્ય જ નથી, કેવળ સુખ જ નથી, પણ જીવનનો એ કોઈ અનેરો લહાવો છે. 'ગ્રીક ગૅલેરી'ની એક લાંબી સાકડી પરસાળને છેડે, ઘેરા લાલ રંગની ભીંતની પશ્ચાદ્ભૂમાં, પોતાની અનેકવિધ મોહકતાને વ્યક્ત કરતી આ ધવલ-ઉજ્જ્વલ અદ્ભુત ગૌર પ્રતિમા પ્રેક્ષકોનાં નેત્રો ઉપર કોઈ અજબ મધુર પ્રહાર પેઠે નજરે પડે છે પરસાળમા પ્રવેશતાં દૂરથી જ, કોઈ બંદૂકની ગોળી જેવી તેની ચોટ નજરે પડતાં જ લાગે છે, ને એની માદક અસર શરૂ થાય છે, અને જેમ જેમ એની નજદીક પહોંચતા જઈએ તેમ એ માદકતા હૃદયને સંપૂર્ણપણે આવરી લેતી આપણને દિઙ્મૂઢ બનાવી મૂકે છે. આ પ્રતિમાને ચોમેર ગોળ ફરતી એક ઊંચી બેસણી પર ગોઠવવામાં આવી છે કે જેથી પ્રેક્ષકો, જ્યાં ઊભા હોય ત્યાંથી જ એ સૌંદર્યદેવીનું ક્રમશઃ સર્વાંગ દર્શન સુખેથી કરી શકે. મીલોની આ વીનસનો સર્જક પ્રતિમાકાર કોણ હરો તે અદ્યાપિ જણાયું નથી. ઈ. ૧૮૨૦માં કોઈ ખેડૂતે જમીન ખેડતાં એ જમીનમાંથી નીકળી આવેલી. તુર્કસ્તાન ખાતેના ફ્રેન્ચ એલચીએ ચાલાકીથી એને હાથ કરીને ફ્રેન્ચ નૃપતિ લૂઈ અઢારમાને પહોંચાડી દીધી. આ મૂર્તિ જગતનુ મહામૂલું કલારત્ન છે. ઉજ્જ્વલ આરસમાં ઊપસી આવતાં એનાં સુરેખ, સુડોળ, સુબદ્ધ માંસલ અગ-ઉપાંગ જાણે આપણી સમક્ષ સજીવ હિલચાલ કરી રહ્યાં ન હોય એવો ભાસ થાય છે. એના વિષે વિગતવાર હકીકત આગળના લેખમાં આવી ગઈ.

મિલોની સખી સમી ગણાતી—મિલોના જેટલી જ જગત્પ્રિયતા પામેલી લુવ્રની અન્ય પ્રતિમા તે 'Victory of Samothrace' છે. (સૅમોથ્રેસ એ ઇજીઅન સમુદ્રમાં ડાર્ડેનલ્સની ખાડીથી ઉત્તર-પશ્ચિમે આવેલો ઉજ્જડ ટાપુ છે.) લુવ્રની મધ્યસ્થ ભવ્ય સીડીને મથાળે, ખડક જેવા આકારના એક સ્તંભ ઉપર ઊભેલી આ ઉમદા આરસ-પ્રતિમા તુરત જ પ્રેક્ષકોનું લક્ષબિન્દુ બની રહે છે. સૅમોથ્રેસના કોઈ એક વિજયના સ્મારક તરીકે રચાએલી આ પ્રતિમાને હાથ નથી, પરંતુ તેને સ્થાને પથરાએલી બે મોટી પાંખો મૂર્તિનું ખાસ આભૂષણ બની પ્રેક્ષકોને આકર્ષે છે. આ ખંડિત છતા ખૂબસૂરત પ્રતિમાનાં હસ્ત અને શીર્ષ કમભાગ્યે ખોવાયાં અગર નાશ પામ્યાં હોવા છતાં ગૌરવશાળી સૌંદર્યનો આ નમૂનો ૨૦૦૦વર્ષ પહેલાની શિલ્પકલાની પ્રતીતિ કરાવતો ખચિત જ લુવ્રની એક મહાન શોભા સમો છે. એને જો શીર્ષ ને હાથ હોત તો તો એ કેવુ યે કામણ કરી શકી હોત!

લુવ્રમાં એવાં પણ અનેક વિખ્યાત લેખાતાં ચિત્રો છે જે એક સમયે લુવ્રનુ ખાસ ગજબનાક આકર્ષણ કહેવાનાં, અને જેમને હવેના વિવેચકો 'પોસ્ટ કાર્ડ પિક્ચર્સ' જેવાં મામૂલી અને દમ વિનાનાં ગણી કાઢે છે. રચા-

એલ જેવા નામાંકિત કલાકારની પીંછીમાંથી પ્રકટેલી શાંત, સૌમ્ય, મીઠી 'મૅડોના' (માતા મેરી)નાં લુવ્રમાંનાં અનેક રૂપાલેખન પ્રત્યે હવે આગળનાં જેવાં રાગ અને ઉત્સાહ રહેલાં જણાતાં નથી. એનું એક કારણ એ પણ ગણાય છે કે એ પ્રશંસનીય કૃતિઓને પોસ્ટ કાર્ડ પર છાપી ત્રણ ચાર પેન્સ (આના)ના નજીવા દામે સર્વસુલભ કરવાને લીધે એ સામાન્ય સાધારણ જેવી લેખાતી થઈ ગઈ.

લુવ્રનું 'બીજા નંબરનું સૌથી લોકપ્રિય લેખાતું' ચિત્ર તે વિન્સેન્ટ વૅાન ગૅાખ (ડચ: ૧૮૫૩-૧૮૯૦)નું 'Country Church of Auvers' છે. એના પડખામાં જ એના સુપ્રસિદ્ધ સર્જક વાન ગૅાખની પોતાની તસવીર પણ ટાંગેલી છે. ગૅાખની આ કલાકૃતિની ગણના લુવ્રના જ નહિ પણ જગતના એક સર્વોત્તમ અને સર્વપ્રિય ચિત્ર લેખે થાય છે.

'The Salon Carre' નામનો એક બીજો ખંડ પણ જોવા લાયક છે. જરા ઊતરતી કક્ષાની ગણાતી પણ જાણીતા ઇટાલિયન કલાકારોની કૃતિઓથી આ આખો ખંડ વિવિધ રંગની લાવણ્યલીલાથી દીપી ઊઠ્યો છે. આ જ ખંડમાં મહાન નેપોલિયનની લગ્નવિધિ સને ૧૮૧૦માં ઑસ્ટ્રીઅન રાજકુંવરી મેરી લૂઈ સાથે થઈ હતી.

ક્યુરેટરો

લુવ્રનો તમામ વહીવટ ૭ મોટા વિભાગો દ્વારા ફ્રાન્સના કેળવણીખાતા હસ્તક ચાલે છે. પ્રત્યેક વિભાગનો મુખ્ય અધિકારી તે આ મ્યૂઝિયમનો એકેકો ક્યુરેટર (પાલક-ચાલક) પણ હોય છે. જગતના આ સૌથી ગંજાવર ને સર્વશ્રેષ્ઠ સંગ્રહાલયના ક્યુરેટરોનો માસિક પગાર (એમની પદવી અને એમની અતિ શ્રમસાધ્ય કાર્યવાહી જોતાં) ૨૫૦ પાઉન્ડનો સાવ નજીવો કહેવાય. ઘણી યે વાર એમને પોતાના મંત્રીનું કાર્ય પણ જાતે જ બજાવવું પડે છે. તદુપરાંત આ ક્યુરેટરોને વારંવાર પોતાની 'કામગીરી' છોડીને મધ્ય પૂર્વના કોઈ પુરાણા મહાલયના ખંડિયેરનું અથવા તો ઇજીઅન ટાપુ ઉપરની કોઈ ગ્રીક પ્રતિમાને લગતું સંશોધન કરવા દૂર દેશાવર ઊપડી જવું પડે છે. સાથોસાથ વળી એમને નિયમિતપણે પારીસના પુરાતન વસ્તુભંડારોની મુલાકાતો લઈ તેમાં વેચાવા



નેપોલિયનની આ તસવીર કલાકાર ડેવિડે એક મહાચિત્ર માટે સ્કેચ રૂપે કરેલી. દુનિયાભરમાં આ એકમાત્ર જ એવું ચિત્ર છે કે જેને માટે નેપોલિયને જાતે બેસીને ત્રણચાર 'સિટિંગ' આપેલી.

આવતી ચીજોની તકેદારી રાખવાનું, તેમજ શહેરના આસામી પાસે, કોક વિરલ, બહુમૂલ્ય જૂની-નવી નાદર વસ્તુ હોવાની જાણ થતાં તેનો સંપર્ક સાધી, યોગ્ય લાગે તો તેની ખરીદીનો કબાલો પાર પાડવાની જંજાળમાં પણ ઊતરવું પડે છે. પરંતુ પોતે, પુરાણી વસ્તુઓના પારંગત પરીક્ષક તથા કલાસુજ્ઞ અધિકારી હોઈ આવી જંજાળ પણ તેમને ગોઠી થઈ પડે છે.

'મદદગાર મિત્રો'

લુવ્ર-લાયક કલાકૃતિઓ જ્યાંથી પણ સાંપડે ત્યાંથી ખરીદવા માટે પૂરતાં અને પુષ્કળ નાણાંનો પ્રબંધ તો થવો જ ઘટે. લુવ્રની પોતાની આર્થિક પૂંજી તો અલ્પ હોઈ, જાહેર જનતાને તેમાં પોતાનો સાથ આપવો રહે છે. લુવ્રની શોભા ને સંગીનતા રોજબરોજ વધારતા રહેવા વિના તો એ લૂખું અને નીરસ થતું જાય. ફ્રાન્સની કલાપ્રિય જનતા આ જાણે છે, એટલે લુવ્ર પ્રત્યે નાણાંની





જમણી બાજુ કલાકાર ગ્યુરિલો કૃત 'બિયર બાય', અને (ડાબી બાજુ) બીજા એક નામી તસ્વીરકાર ફ્રાન્સ હૅાલ્સ કૃત 'દેકાર્તે' (ડેસ્કાર્ટિસ)ની તસવીર

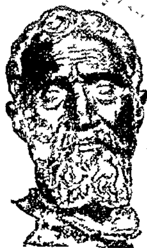
તેમજ કલાકૃતિઓની ભેટ રૂપે સહાયનો પ્રવાહ સતત વહેતો જ રહે છે પણ તે ઉપરાંત 'લુવ્રના મદદગાર મિત્રો' નામક એક મંડળ યોજવામાં આવ્યું છે એના સભ્યપદ માટેનું વાર્ષિક લવાજમ માત્ર બે ડૉલર રાખ્યું છે આ મંડળના સભ્યો પોતે ચાહે ત્યારે લુવ્રમાં મફત દાખલ થઈ શકે છે લુવ્રપ્રેમી આ સભ્યોની ૨૫,૦૦૦ જેટલી સંખ્યા તો જાણે ઓછી જ સમજાય છે! તદુપરાંત શ્રીમંત શૉખીનો આ મહાન સંગ્રહાલયને પોતાના તરફથી કાંઈ ને કાંઈ કલાવસ્તુઓ ભેટ કરતા જ રહે છે દાખલા તરીકે ૧૯૫૫ના ડિસેમ્બરમાં એક ધનાઢ્ય ગ્રીક વહાણ માલિક સ્ટેવરોસ નીઆર્કોસે અદ્ભુત કારીગરીથી મંડિત પોતાનો મૂલ્યવાન રૌપ્ય કલાસંગ્રહ (ચાંદીકામની કારીગરી) લુવ્રને એનાયત કરેલો ઈ ૧૯૫૪માં કુબેર ભંડારી મેક્સિકન કારલોસ ડા બેસ્ટેગુઈએ પોતાનો આખો બેમૂન ચિત્રસંગ્રહ અર્પણ કરી દીધો હતો 'પારીસના રૉથ્સચાઈલ્ડ્સ' કહેવાય એવા ગર્ભશ્રીમંતોએ લાખોની કિંમતના પોતાના નાના મોટા દરદાગીના, જરઝવેરાત, તેમજ કોતરકામ (Engravings)ની ઉમદા કલા



નારીદેહનું સૌંદર્ય આલેખવામાં નિપુણ કલાકારો પૈકીના એક ફ્રાંસ્વા બાઉચરનું ચિત્ર 'સ્નાન પછી ડાયાના (વનદેવી)'

વિક્ટરી ઑવ સૅમેથ્રેસ' કોઈ વિજયના સ્મારક તરીકે રચાયેલી આ પ્રતિમા ખડિત છતા ગૌરવશાળી સૌંદર્યનો ૨૦૦૦ વર્ષ પહેલાની શિલ્પકળાનો એક ઉમદા નમૂનો છે વિસ્તરેલી પાંખો અને વસ્ત્રની ગડીઓ જોતા અહીં હવા અદૃશ્ય હોવા છતા તેની હાજરી અનુભવાય છે

મૂર્તિકારોમા સર્વશ્રેષ્ઠ સુવિખ્યાત અને અજોડ એવા આરસસ્વામી માઈકલ ઍન્જેલોએ ઘડેલી પોતાની જ અર્ધપ્રતિમા એના ઉન્નત શીર્ષની કેશશોભા, વિશાળ ભાલ પરની ચિંતનજનિત રેખાઓ, કોઈ અકલ્પ્ય આતરભાવને નિતારતા કરુણ નેત્રો, વૃદ્ધાવસ્થા નુ ગૌરવ વ્યક્ત કરતી દાઢી મૂછની ભવ્યતા આદિ નિહાળતા આપણુ દિલ હલી ઊઠે છે આ બધામા માત્ર એની નાસિકા સહેજ બેડોળ લાગે છે પણ તેની પાછળ એક કરુણ પ્રસગ વણાએલો છે વિદ્યાર્થી અવસ્થામા એક સહાધ્યાયી સાથે ઝઘડો થતા તેણે તેનુ નાક એવુ તો ભાગી નાખ્યુ કે તે જિંદગીભર કુબડુ જ રહેવા પામ્યુ અને એની ગ્લાનિએ એના સમગ્ર ભાવિ જીવનને છાઈ દીધું માઇકલની આ પ્રતિમા નીચે તેની પોતાની સહી પણ છે એ યે એક વિશિષ્ટતા છે



કૃતિઓ લન્ને ચડે ધરેલી, છતા કલાભૂખ્યુ લન તો સદા પોતાનામા વધુ ને વધુ કલાવસ્તુઓ સમાવવા જેટલી જગ્યા ફાજલ પાડતુ જ રહ્યુ છે

લન પોતાના મૂલ્યવાન ખજાનાની સભાળ જેમ એક માતા પોતાના પ્રિય બાળકોની કાળજી રાખે તે રીતે રાખતુ જ રહે છે એના પ્રત્યેક ચિત્રને પોતાના આરોગ્યનુ ખાતરીપત્ર મેળવવા માટે ત્યાની પ્રયોગશાળા (લેબોરેટરી)મા વખતોવખત હાજરી આપવી જ પડે છે ચિત્રો ઉપરાત અન્ય કલા વસ્તુઓની ચિકિત્સા પણ જરૂર પડ્યે થતી રહે છે ઈ સ ૧૯૩૦મા આજ

ન્ટિનાના બે ગુણ-ગ્રાહક ધનિકો તરફથી લુવ્રનાં બીમાર પડી જતાં ચિત્રોની સારવાર અર્થે આ પ્રયોગશાળામાં સૌથી પહેલું 'એક્સ-રે'યંત્ર પણ ગોઠવાયું છે. એક્સ-રેની તપાસ બાદ જરૂર જણાયે ચિત્રને સાજું કરવા માટે કડક શસ્ત્રોપચારનો અમલ પણ થાય છે: ચિત્ર પાછળના સડેલાં કૅનવાસને સ્થાને નવું ચોડાય છે ને જરૂર લાગે ત્યાં ચિત્રની રંગાવટનું સમારકામ થાય છે.

લુવ્રના પ્રવાસી! આટલું જોવા-અવલોકવા બાદ જો તું થાક્યો ન હોય તો, અને ખાનપાન-પ્રિય લહેરી ફ્રેન્ચ પ્રજા કહે છે તેમ તને પણ જો લાગતું હોય કે 'જેટલું જમો તેટલી રુચિ વધે' તો, તું મ્યુઝિયમના ત્રીજા માળ ઉપર આવેલા બે નાનકડા ખંડ પણ જોઈ લેજે. અહીં ૧૭-૧૮મી સદીના ખુશમિજાજી, વિલાસી ચિત્રકારો ટાઈપોલો અને કૅનાલેટોથી લઈને લૉરેન્સ, રેબર્ન ને વૉટ્યુ લગીના કલાકારોનાં હળવી શૈલીનાં સુરેખ સુંદર લયબદ્ધ ચિત્રો જોવા મળશે. એમાં વૉટ્યુનું પ્રખ્યાત ચિત્ર 'The Embarkation for Cythera' અને J. L. Davidનું સુપ્રસિદ્ધ 'Madame Recamier' ખાસખાસ જોવા જેવાં છે. એની જોડાજોડ આવેલા એક એકાંત ખંડમાં લીઓનાર્દો, માઈકલ ઍન્જેલો અને રેમ્બ્રાં જેવા કલા-સ્વામીઓની કલમમાંથી વહેલાં પણ સાવ પીળાપચક અને જર્જરિત થએલા કાગળો પરનાં આલેખનો રાખવામાં આવ્યાં છે. આ ચિત્રોને સ્પર્શવાની કડક મનાઈ છે. ત્યાં પ્રેક્ષકની પાછળ ચોકીદાર ઊભેલો જ હોય છે. પ્રવેશવા માટે ખાસ પરવાનગી માગવી પડે છે. આવાં જૂનાં ખખ્ખ થઈ ગએલાં ૭૫,૦૦૦ રેખાચિત્રો આ ખૂણે પડેલા ખંડમાં કાળજીપૂર્વક સંઘરાએલાં છે.

હજી ય કાંઈ વિશેષ જોવા-જાણવાની ઇચ્છા બાકી રહી હોય તો, ચાલ પ્રવાસી, લુવ્રના ભૂગર્ભના એવા એક ખંડમાં જઇએ કે જ્યાં એશિયાના ભવ્ય વિરાટ મહેલો અને તેનાં ભવ્યતર ખંડિયેરોની નાના કદની તસ્વીરો તથા પ્રતિકૃતિઓ જોવા મળશે. વળી અહીં ઈ. પૂર્વે ૨૧૩૦ની આસપાસ થઈ ગએલા એક સુમેરિયન રાજવી-ની, પથ્થરમાં કોતરાએલી, આસનારૂઢ ગભીર પ્રતિમાકૃતિ, તેમજ પૂર્વના કોઈ અતિ પુરાતન દેવાલયના મુખ્ય દ્વાર પર દ્વારપાલ બનેલી બે ભયંકર સિંહાકૃતિઓ, ઈરાની શાહાનશાહ આર્ટાઝર્કસીઝના રંગમંડપ પાસેથી કવાયતી કૂચ કરી જતા ગુચ્છાદાર દાઢીવાળા ધનુષ્યધારી પ્રચંડકાય સૈનિકો, અને બૅબીલોનના બાદશાહ હામુરાબીની વિચાર-વંત ઉદાસીન મૂર્તિ આદિનાં દર્શન થવા પામશે.

પ્રવાસી! હવે તું ખરે જ થાક્યો હોઈશ; પરંતુ લુવ્રથી પીઠ ફેરવે તે પહેલાં એક ચીજ જોવી ન ચૂકતો. લુવ્રની કોઈ પણ આગળપડતી બારીમાંથી નાજુક અને નઝાકતથી શાંત વહી જતી સુંદર સરિતા 'સીન'ને ફરી એક વાર નિહાળજે. કોઈ રૂપાળી હંસીની પાંખોને શરમાવે એવી રઢિયાળી હોડીઓ તથા ક્રીડાનૌકાઓને એનાં પ્રશાંત પાણી પર સરતી જોઈ લેજે. નદી પર પથરાએલા અનેક પુલો પરથી ઝડપબંધ ચાલી જતી રાહદારીઓની કતાર પણ જોજે, ને સરિતાને બંને કાંઠે, સફાઈબંધ કપાએલી લીલી હરિયાળી બિછાત પર સૂર્ય-પ્રકાશમાં ઝળહળતા રંગબેરંગી રળિયામણા પુષ્પક્યારા-ઓને પણ નીરખજે: તને ઘડીભર મહાન લુવ્રની બધી બંધિયાર રમણીયતા અને સુંદરતામાં સજીવ સૃષ્ટિના આનંદનો ઉમેરો થતો લાગશે.

ગ્રન્થસૂચિ

Great Works of Art — *by F W Ruckstull*

A B C Guide to Pictures — *by Charles H. Caffin*

Colour Harmony — *by Arthur B Allen*

Oil Colour Painting — *by Graham Simmons*

The Art of Water-Colour Drawing — *by Lan A Doust*

Oil Colour Painting for Beginners — *by S J Cartlidge*

Water-Colour Sketching — *by T. R Graigson*

How to look at Pictures — *by Robert Germont Will*

Old Masters & their Models — *Edited by Herman J Wecheslar*

Gods & Goddesses in Art and Legend — *by J Herman*

Indian Painting — *by Percy Brown*

Concise Universal Biography — *Edited by Sir J A Hamorton*

ચિત્રસૃષ્ટિ — રવિશંકર રાવળ

કલાચિંતન — રવિશંકર રાવળ

કર્તાનાં પ્રકટેલાં અન્ય પુસ્તકો

વાર્તાશૈલી

ડૉ. મિનોચહેરનો ડ્રૉ (નાટિકા)

ચમત્ક્રિયા

વ્યવહારોપયોગી અગ્નિતર

ચમત્ક્રિયાનું તત્ત્વદર્શન

હવે પછી પ્રકટાવવા ધારેલાં

સાર લેખનતત્ત્વ

વાર્તાકલાના નિબંધો

પારસી વાર્તાસાહિત્ય

સગાઈનો વાસ્તવિક ખ્યાલ